لماذا الحرب؟

ما أسباب الانتصار؟

عندما تحدث فخته عن حضارة القوة وترجم هتلر مقولاته الى تطبيق عياني قبل منتصف القرن العشرين لم يكن يتحدث من فراغ بل من اعتقاد طبق فيما بعد فكانت النتيجة اعادة جديدة لصنع خارطة العالم على النحو الذي رآه الحلفاء لادول المحور، لان المنتصر هنا في عام ١٩٣٩ كان الدول التي تحالفت ضد النازية والفاشية رافعة شعارات العداء لدبلوماسية القوة المسلحة ومطبقة اياها في عين الوقت حيث اعيد توزيع الغنائم (الدول الصغيرة) بالطريقة التي ارادها المنتصرون وهي مع بعض التغيرات الطفيفة لاتبعد ان تكون نفس مخططات الهتلرية الالمانية مع بعض التجميل.

ايامها كانت مكاتب الارشاد البريطانية تعم المدن العراقية وكانت الاعلام البريطانية ترتفع على واجهاتها وهي تستقبل الزوار المحتفلين بانتصار الديمقراطية على الفاشية والقسم الاكبر منهم كان متغافلاً عن حقيقة ان انتصار الحليفة الكبرى يومذاك كان تثبيتاً لاحتلال من وراء ستار، ذلك الاحتلال العلني الذي انزوى في الحبانية وفي الشعيبة وفككت منه قوات الليفي المحلية ونقل بعضها الى جهات اخرى من العالم.

لم يكتف البريطانيون بذلك فقد صاروا اكثر وعيا بطريقة الاخراج والعرض مادامت المسرحية تؤدي نفس الاغراض واستفادوا من تجربة سقوط معاهدة بورتسموث عام ١٩٤٨ التي ارادت بنودها الاستمرار لمعاهدة الثلاثينات كما وعوا قبل ذلك درس وثبة ١٩٤١ فوقعوا وثيقة مع الحكومة العراقية عام ١٩٥٤ انهوا فيها الوجود العسكري البريطاني في العراق وسلموا القاعدتين العسكريتين في الحبانية والشعيبة الى الحكومة العراقية كما قاموا بمفاوضات مع الحكومة المصرية انتهت بمعاهدة سلمت فيها بريطانيا معسكرات «فايد» الى الجيش المصري ونقلت جيوشها من هناك الى قبرص ومالطه.

كان ذلك الانسحاب تمويها على الصعيد العملياتي كما يقول رجال القوات المسلحة فخلال اقل من ٤٨ ساعة عادت الجيوش البريطانية الى سواحل القناة المصرية لتهاجم مدن وادي النيل الشمالية خلال حرب ١٩٥٦ فيما تحركت قوات تل ابيب عبر الصحراء الى القناة فقد زرع الاستعمار البريطاني او قل الغرب جميعا نظاما عنصريا غريبا في أرض العروبة بفلسطين قبل انسحاب بريطانيا منها.

ولما كانت امريكا ايزنهاور وغير ضالعة في لعبة الهجوم الثلاثي على مصر فقد رأت ان تفيد من اخطاء غيرها وان تدخل الوطن العربي بصيغة اخرى هي صيغة الظهور بمظهر الحريص على استقلالية الشعوب المنتفضة على الاستعمار القديم فكان الانذار الامريكي بالانسحاب وكان الانسحاب الفعلي لجيوش العدوان.

منذ ذلك الوقت أحست شعوب العالم الثالث في منطقة الشرق الاوسط بعظمة مافعل تأميم القناة الذي تبعته

اول انتفاضة عسكرية واقتصادية وصلت الى درجة النجاح في العالم المنهوب والمسروقة خيراته دوما وقد تبع ذلك قيام الوحدة بين مصر وسوريا وقيام حرب الديمقراطية في لبنان ثم قيام ثورة العراق عام ١٩٥٨. في عام ١٩٦١ انتهت مظاهر النهوض وصيغه التي كان يمكن ان تصل بالعرب الى حالة اخرى، فقد كان يمكن ان يدخل العراق دولة الوحدة قبل هذا التاريخ وهذا ماأراده له اهله والملايين العربية ولكن الذي حدث ان العراق قد دفع الى مايشبه الحرب الداخلية وتحول الامر الى دكتاتورية عسكرية بفضل دعاة الانفصال الداخليين الذين دفعوا الحكم الفردي الى مغامرة غير محسوبة

النتائج ضد الكويت الشقيق كما برز اليمين اللبناني منتصراً مرة اخرى في بيروت التي انتهت فيها المعركة بتبويس اللحى في وقت حدثت فيه عملية اغتيال اهم تجربة وحدوية عربية هي «الجمهورية العربية المتحدة» وخلال ذلك لم يتعرض العراق الى تأميم حصة واحدة من حصص شركات النفط الكثيرة التي كانت تنفذ الهيمنة الاقتصادية الاوربية الامريكية على الاقتصاد وانتهى

درس المواجهة الحاد في الخمسينات بين الشعب العربي ودول التخطيط والتنفيذ الاستعمارية الى عملية من حدين.

الحد الاول يقوم على تفتيت اي جهد يصب في اتجاه التقدم العربي في السياسة والبناء الوحدوي والاقتصادي والحد الثاني يقوم على اساس استخدام قفاز الحرير في النهب الاقتصادي بدلا من المخلب الحديدي الواضح، والحدان يضمنان في محصلتهما مايريده الغرب من بناء مجتمع القوة والتقدم واستمراره في ظل استمرار عملية

التخلف الحضاري التي يعاني منها الشعب العربي في كل اقطاره.

لقد استمر نهب خيرات الوطن العربي بكل الطرق المكتوبة وفق معاهدات واضحة المعالم او بطريقة الخروج

الاستعماري من الباب والدخول مرة اخرى من النوافذ الاقتصادية، وارتبطت الاوضاع والعقليات الثقافية السائدة بثقافة البلدان الاستعمارية التي استمر تأثيرها على هذا الجزء ا و ذاك من الوطن العربي.

وعندما قامت ثورة العراق عام ١٩٦٨ ظن كثيرون ان هذه الثورة لن تاخذ الاشكل التغيير الفوقي الذي يمنحها صفة الانقلاب لاغير ولكن الذي حدث هو ان هذه الثورة قد اشعلت ضوءاً جديداً في الظلام المهيمن ودقت ناقوس الخطر بوجه الاستعماريين الذين تعودوا النهب والسلب المعقلنين.

لانريد هنا ان نعدد مابنته الثورة وماأحدثته من تغييرات اجتماعية وسياسية ويكفينا ان نحدد ثلاث حقائق فعلتها الثورة من أجل تأكيد استقلاليتها واحترامها لشعبها وحقه في الحياة حسب الوجهة التي يريدها:

١ - حطمت مبدأ هولشتاين باعترافها بالمانيا الديمقراطية غير ابهة بتحذيرات الغرب الاستعماري وبذلك كانت اول دولة من دول العالم الثالث تقف موقف المواجهة مع القرار الغربي بهذا الشأن.

٢ - قامت بتأميم النفط واصبح العراق لاول مرة مالكا لقدراته الاقتصادية ومهيمنا عليها مما مكنه فيما بعد من تنفيذ خطة التنمية الشاملة في كافة المجالات دون الاهتمام بتحذيرات الاحتكارات النفطية العالمية وضغوطها.

٣ ـ انشاء المفاعل النووي من أجل اكتساب خدمات تكنولوجية افضل وامتلاك خبرات تقنية عالية في هذا المجال.

وقد اكتفى الغرب الاستعماري باي واحدة من هذه الخطى الثلاث لاعلان الحرب الصامتة على هذا القطر المناضل تمهيداً لاستخدام نظام خميني الدموي العنصري من أجل الحرب بالنيابة دفاعا عن مصالح الغرب ومحاولة منه لايذاء هذه الثورة العملاقة ومنعها او على الاقل اعاقتها من الاستمرار في عملية التنمية والبناء. ان

العراق القوي يدرك كل هذه الحقائق وهو يخوض الحرب منتصراً في عامها الثالث والعراق القوي المعتز بما انجزته قيادته وشعبه يعلم علم اليقين ان لامصلحة له في داخل ايران فهو لايريد التوسع على حساب شعب جار وشعوب ايران وزمرة الحكم فيها تعرف ذلك ايضا فلماذا تستمر الحرب اذن؟ ومن اجل مصلحة من؟

الجواب واضح دون شك فحكام ايران المشبوهون الذين هبطوا مطار طهران بطائرة الجامبو الشهيرة ليستلموا مفاتيح قصور الشاه ليسوا اكثر من دمى تحركها الامبريالية العالمية، وليست شعارات الشيطان الاكبر والاوسط والاصغر الاذراً للرماد في العيون.

واذا كان هولاء الذين سدروا في غيهم قد تلقوا الفشل العسكري اثر الاخر على ساحة المعركة فان عراق الخير

والسلام والشجاعة قادر مرة بعد اخرى على تلقينهم الدرس بعد الاخر في كيفية الدفاع عن الوطن فقد قرر العراق ان ينتصر وان يبني وان يستمر في الانتصار والبناء.

واذا كان قدر العراق ان يحارب من أجل امنه وسلامه وحماية ثورته فانه ايضا قدر حكام ايران في الهزيمة المنكرة بعد الاخرى وفي طرح السؤال الكبير على شعوب ايران المقهورة: ماذا فعل الخميني بايران ومن اجل ايران وماذا فعل بالاسلام ومن اجل الاسلام؟

والجواب على ذلك واضح وضوح الشمس بقدر وضوح حق العراق وشعبه في الحياة وقدرته الدائمة على التواصل وعلى العطاء وعلى تلقين دمية الغرب الاستعماري الدرس بعد الاخر ولن تنتصر في النهاية الا ارادة الشعوب.

رئيس التحرير

الرواية

■ د. عبدالرحمن ياغي

الاحساس بوجود علاقة حميمة بين الرواية والثقافة والوحدة الثقافية احساس سليم.. من حيث انها جميعاً نتيجة حوار جدلي حار مع الانسان والواقع الاجتماعي والابداع.. ومن حيث انها جميعاً تمضي الى ابعد من الظواهر والى اعمق من السطوح.. ومن حيث انها لا قيمة لها الا اذا اتخذت لنفسها موقعاً تمترس فيه الى جانب قضايا الشعوب.. واختارت مواقفها من بين الاحداث الحياتية الى جانب الانسان وقضاياه المصيرية.. ترفض الاستغلال والاستعباد والاعتداء وبعثرة الجهود.. وترفض خطف الفائض من الانتاج وسرقته.. ومن حيث انها جميعاً ثمرة لزاوية رؤية جديدة واعية تمضي الى جذور التجارب وحركة السير التاريخية وتحللها وتعلل اتجاهها وتربط الاسباب والعلل بالمسببات والظروف الموضوعية.. ومن حيث انها جميعاً تمضي الى الامام وتنظر الى مستقبل الايام وتخترق الواقع الى الجذور لتثبت اقدامها في مسيرتها.

ولعل هذا كله يؤكد حرصها على منهج علمي ونظرة فكرية اجتماعية ثورية تؤمن بالتغيير الى الافضل والانبل والاعدال.

ومن هنا كان لابد من حوار الاعمال الابداعية الروائية في ضوء هذا المنهج لاستخلاص هذا الايقاع الجديد الذي اخذ صوته يعلو ويمتد ويفرش على مساحات واسعة من ارض الواقع العربي.

ولعل هذه الابعاد معاً هي التي فتحت عيونها على حركات التاريخ بوعي وبحرية حتى تكشف عن العوامل والمواقف التي تعوق حركة السير الى الامام كما تنتزع من مسيرته القوى المناضلة التي تبقي على الحيوية وعلى عوامل الدفع والمضي الى التقدم واضاءة المواقف المشرقة النقية.

ولقد ادركت هذه الابعاد بقدرة النفاذ لديها وقوة الاختراق مراحل السير التاريخية.. واستوعبت الظروف التي هيأت للتحالفات المريبة التي نمت في فترات.. بين القوى المهيمنة وقوى الاقطاع او شبهه واصحاب الاملاك الكبيرة التي تشكلت بتحالفها وتمكنها من سيطرة قوة طبقية مستبدة مهيمنة على اكبر التجمعات الانسانية في الاقطار العربية.. هذا التحالف الذي حاول ان يشل جسم الجماهير العربية على ضخامته ويجعلها كما قسيراً مقهوراً مدحوراً لا يشارك في صنع التاريخ..

ثم ادركت تحالف الرأسمالية مع البرجوازية حين أباحت في حدود - نمو طبقة وسطى تستهلك ولا تتمكن من الانتاج المنافس لها. وأدركت كذلك الاضاءة التي نتجت عن تحالف البرجوازية الناشئة مع الحرفيين وأصحاب الايدي المنتجة فيما أقيم من مؤسسات صناعية ومع المثقفين والقوى الوطنية النقية.. هذه الاضاءة التي أثمرت بعض المكاسب الوطنية في الانتفاضات التي نجحت في زحزحة حجر الطاحون الجاثم على صدر الشعب من قوى الهيمنة والسيطرة الاستعمارية.

وأدركت ان هذا التحالف لم يلبث ان اثبت مغايرين برجوازيين ينتهزون الفرص وينقضون على طرف هذا التحالف.. ويسلبونه مكاسبه.. ويتولون زمام الامور ويستبدون بهذا المارد الشعبي ويعيدونه الى القمقم في محاولة اخرى لاخماد صوته الذي اخذ يعلو ويمتد.

كما ادركت الظروف التي حالت دون النهوض.. نهوض المارد العربي المعطل.

هذه الروح التاريخية التي تتبين بوعي خطو السير التاريخي.. وخطو الطبقات المسيطرة المهيمنة.. وترى محاولة شل هذه الطلقة العربية الكبيرة الكثيرة التي تتمثل في سواعد الشعب العامل هي التي تسري في عروق هذا الثالوث او هذه الابعاد.. الابداع الروائي.. ووحدة الشعوب.. ووحدة الثقافة العربية الواعية. اي التقاء المواقع والمواقف وزوايا الرؤية واتجاهات الفكر الثوري الفلسفي الاجتماعي.

لقد ادركت هذه الروح التاريخية ان الفن والابداع الادبي في خدمة انسان هذه الامة.. الانسان المنتج.. حيث اصبح المبدع والمناضل توأمين.. ينتميان الى موقع واحد.. وكثيرا ما كان المبدع مناضلا مبدعا.. وهذا الالتقاء بين

وحـــدة الثقافة العربيـة

حركة النضال وحركة الابداع ظاهرة صحة وعافية.

في ضوء هذا كله جرى تتبع مجموعة من الايقاعات الروائية الجديدة في حركة الابداع الروائي العربي الحديث. (كالشراع والعاصفة) لحنا مينة.. (السفينة) لجبرا ابراهيم جبرا.. و(الرحيل) للدكتور حليم بركات. من اجل معرفة مدى المسافة التي تفصل كلا منهم عن واقعه الاجتماعي وبالتالي عن اللغة.. لأن الذي يخدم قضيتنا الثقافية هو العمل الابداعي المتفوق الذي الغيت فيه المسافة بين المبدع من جهة وبين الواقع من جهة اخرى وبين اللغة والنسيج من جهة اخرى.

وكما ان العلاقة بين الابداع واللغة.. وبين المبدع واللغة.. تكون تلك الملامح المشتركة التي تدعم وحدة الثقافة بعمق من غير ان تحمل شعارات أو لوائح سطحية.. كذلك تلك الصلة التلقائية بين الخاص والعام تتوهج تلك الملامح العميقة المتعمقة.

فحين اقام (**الطيب صالح**) هذا النوع من الصلة التلقائية بين أدق الخصوصيات في واقع المجتمع السوداني العربي بين الحضارة الاوربية التي تشابك بها.. توهج العمل بين يديه في روايته (**موسم الهجرة الى الشمال**).

وحين اقام هذه الصلة التلقائية الكاتب الفلسطيني (**اميل حبيبي**) وتناول خصوصيات (**ابي النحس**) في وطنه فلسطين. وتناول خصوصيات الوطن.. ثم كانت العلاقة جدلية بين هذه الخصوصيات وبين قضايا الانسان المصرية المعاصرة توهج العمل الروائي لديه فكانت روايته (**المتشائل**) قمة هذه العلاقة التلقائية وقد حملت هذه الرواية كل ملامح المرحلة من حيث حركة المقاومة وامتدادها في حركة التحرر العربية وامتدادها كذلك في حركات التحرر لدى شعوب العالم الطامحة الى امتلاك مصيرها بيدها.

وهذا ما فعله في جميع اعماله الروائية الكاتب الروائي المتفوق (**غسان كنفاني**) فهؤلاء المبدعون هم رسل الوحدة الثقافية العربية وسفراؤها في المحافل الدولية ولدى حركات التحرر، وفي مسيرة الحركة التاريخية المتطورة المتقدمة الواعية.

ان الاعمال الروائية المتفوقة هي القادرة وحدها على المد في حركة الوحدة والاحساس بها ثقافياً، وحتى لو كتبت بلغة غير لغة الأم (العربية) في هذا الواقع الاجتماعي المتأجج للامة وهذا ما جعل كاتب المقدمة لرواية (نجمة) للكاتب الجزائري (**كاتب ياسين**) يقول:

«.. صحيح ان (نجمة) وضعت وكتبت بالفرنسية ولكنها تظل في صميمها اثراً عربياً خالصاً...».

ان الاعمال الروائية الضعيفة قد تحمل.. بل هي تحمل الملامح العربية لكن ما قيمة هذه الملامح المسخرة للضعف والخلل والاضطراب.

فمهما تحمل مثل هذه الاعمال الروائية الضعيفة من شعارات عربية شرقية تمردية فان عجزها يضعها في الصف المقابل لحركة المسيرة العربية الثقافية.

ان الفريق الثائر المنطلق من مواقع الجماهير المنتمي الى قضاياهم التحررية والطبقية هو القادر على ان يتوهج في عمل روائي متميز.

لقد حمل (**مالك حداد**) هموم الجزائر، وهموم جماهير الجزائر ومضى (**محمد ديب**) الى الخطوط الامامية مع ابناء الجزائر الثائرين. وكذلك التحم (**كاتب ياسين**) بالثورة الجزائرية ومناضليها.

ان ابداع هذا الفريق الروائي يقف في مصاف الثقافات العالمية ويقدم للحضارة الانسانية قيمة جديدة ويمنح المسيرة البشرية روح الثقة والايمان بالمستقبل الافضل، وفي قمة هذا الابداع تقف ثلاثية محمد ديب:

(**الدار الكبيرة**) و(**الحريق**) و(**النول**). ولقد كانت (**رصيف الزهور**) عملا روائيا كبيراً كتبها (مالك حداد) بالفرنسية لتكون رواية جزائرية عربية السمات.

ومن هذا القبيل كانت رواية (**نجمة**) اطلالة متوهجة لكاتب ياسين تحمل كل ملامح الوطن والتاريخ الوطن ووثائق الوطن ومسيرة الوطن ونضال الوطن ومناضليه.. وصراع الجزائر القائم بين اهلها الوطنيين وبين (**السادة**) الجدد الذين وفدوا عليها متسلطين.

ومن فريق الجزائريين المبدعين (**مولود فرعون**) في رواياته (**ابن الفقير**) و (**الارض والدماء**). ومولود فرعون لم يبرح ارض المعركة دقيقة واحدة.

ومن الابداع الروائي الجزائري (الهضبة المنسية) و(سبات العادل) و(الافيون والعصا) لمولود معمري أوعن الحضور الثقافي والا بداعي في مجال الرواية ولم تكن المرأة الجزائرية بمنأى عن النضال الثوري (**فاسيا جبار**) و (**جميلة دياش**).. و (**طاووس عمروش**) يمثلن ادب المرأة الجزائرية العربية المكتوب باللغة الفرنسية ولهن في هذا المجال روايات ذات شأن.

ولعل بطولة امرأة ان تكون محور هذه الروايات.. فرواية (**آسيا جبار**) (**اطفال العالم الجديد**) تصور دور المرأة الجزائرية البطلة في حرب التحرير الجزائرية.

لقد اخترق المبدعون والمبدعات في الجزائر اللغة الفرنسية والتقوا الى جذور الثقافة العربية واستشرفوا وتطلعوا الى مستقبل افضل واعدل وانبل.

ان الابداع في الفن كالابداع في النضال.. لا يقف دون بلوغ مبتغاه حائل.. بل يقتحم ويظفر بما يريد.

ان الكتاب الجزائريين يقولون بلسان مالك حداد: (نحن نكتب بلغة فرنسية لا بجنسية فرنسية).

ثم تزول الاسباب والمسببات.. وتختفي المسافة والمعوقات ويعم التعريب في الجزائر. وتتهيأ الظروف للابداع باللغة العربية.. وبدلا من تعريب الابداع المكتوب اصلاً بالفرنسية يتحول الأمر الى ترجمة الابداع المكتوب اصلاً بالعربية الى اللغة الفرنسية والروسية وغيرهما.

ولعل اوضح النماذج على هذا الطور الجديد الكاتب الروائي المبدع (**الطاهر وطار**).. في رائعته الاولى (**اللاز**) وفي رائعته الثانية (**الزلزال**) حيث اراد ان يواجه التحدي ويثبت بما لا يدع مجالاً للشك ان الادب الاشتراكي والبطل الاشتراكي يمكن ان يكتب في الجزائر وفي العالم العربي باللغة العربية لئلا يظن الخاطفون ان تفوق الفريق الجزائري الذي كتب بالفرنسية جاء بسبب عمق اتصالهم بالثقافة الفرنسية واللغة الفرنسية.

وتسير الرواية المغربية في المغرب مسيرتها التي جاءت ثمرة لحوار المسيرة الاجتماعية.. فتطرح رواية (الغربة) لكاتبها المغربي العردى موضوع الثقافة العربية ويجعل محورها نضال الطبقة الوسطى الصغيرة ودروها في الحركة الوطنية في منتصف العشرينات وكذلك جاءت روايته (**اليتيم**).. وتسير المسيرة الابداعية الى جانب المسيرة الاجتماعية في رواية (**الطيبون**) للروائي المغربي **مبارك ربيع**.

لقد اتجهت الرواية المغربية الى محور الثقافة وموقف اصحابها من القضايا الملحة.. كما فعل الكاتب (**محمد زفزاف**) في روايته (**ارصفة وجدران**).

وهناك في الرواية المغربية ولا سيما في مسيرتها الاولى نوع من القبول بالمعوقات بدلاً من الوعي ومعرفة السبل الواقعية لتجاوزها.

لكن رواية (**مبارك ربيع**) (**رفقة السلاح والقمر**) تحاول تجاوز هذا الموقف ومن حسن الحظ ان هناك ادباء صمدوا في الخط الوطني النقي المعادي للامبريالية والصهيونية والاستغلال والاستعمار والاستيطان. وظلوا الى جانب مصالح الطبقة المنتجة والايدي العاملة والجماهير الشعبية في وقفاتهم المجيدة على قلة ما تتاح لها من فرص.

وقد فضحت مواقفهم الصامدة مواقف الضعاف من الادباء الذين صعدوا مع صعود الحركة الوطنية في الخمسينات. ثم ما لبثوا ان فكوا تحالفهم مع الطبقة العاملة وتحولوا من ممثلين للحركة الوطنية الى ممثلين للبرجوازية فقط في الستينات والسبعينات.. وهذا ما يفسر بعض هؤلاء الادباء وتخليهم عن تاريخهم (المجيد)..

اما من بين الصامدين في مواقع النضال عن الطبقة العاملة فنجد الكاتب الروائي المبدع (**حنا مينة**) الذي يشكل حلقة مضيئة في خط الرواية العربية الهادفة الى خلق ثقافة عربية سياسية اجتماعية توحد الجماهير وتوعيها وتنظمها للوقوف في وجه الظلم والقمع والاستغلال.

ومن أول خطواته على الدرب النقي روايته (**المصابيح الزرق**) **١٩٥٤**.

ان حنا مينه لم يكتف برصد الواقع.. لأن مجرد الرصد لا يحمي من الانحراف والسقوط.. ان نجيب محفوظ رأى ان (**زقاق المدق**) «ذباب وبصاره وفول وترهل وذبول وارضاع اطفال عل الارصفة.. ويستمر الزقاق فريسة سهلة لأي قواد جديد تعرف ان الضابط الامريكي يدفع خمسين جنيها عن طيب خاطر ثمنا للعذراء..».

رآه كذلك.. ولكنه لم يستطع ان يرى طريق الخلاص ولم يستطع ان يتقدم بهذه الدرجة من الوعي الى خط امامي متقدم.. أما (حنا مينه) فهويضع بطله الشعبي على نار لا تنطفىء في (**المصابيح الزرق**).

ويظل ينتقل من موقع الى متقدم اكثر تقدماً في (**الشراع والعاصفه**) **ثم في** (**الثلج يأتي من النافذة**) في ثم (**الشمس في يوم غائم**) ثم في (**الياطر**) وفي (**بقايا صور**) ثم في (**المستنقع**).

من اجل هذا حين اقتضى الامر في مسيرة الحركة الروائية وفي مسيرة الحركة النضالية الشعبية ان تتداخل الخطوط وتتشابك الاتجاهات. حيث اغنت الاعمال النضالية الاعمال الادبية واغنت الاعمال الادبية الاعمال النضالية.. ظهر متوهجاً في الساح الكاتب المناضل (**غسان كنفاني**)حيث كان شخوصه ابعد ما يكونون عن هامش الحياة.. بل قفزوا في البؤرة.. وتوهجوا في الخطوط الامامية.. ليفضحوا ابطال الكتاب المثقفين ثقافة نظرية دون ممارسات فعالة.

ويبدأ غسان مسيرته الروائية ومسيرته النضالية في رواية (**رجال في الشمس**) **١٩٦٣**.. وتجيء روايته القصيرة أو قصته الطويلة (**ما تبقى لكم؟**) حلقة ثانية في العمل الروائي. ومضى يوهج الموت الفلسطيني في أرض المعركة كما يوهج الايقاع في الاعمال الروائية.

ومضت مسيرة الرواية مع مسيرة النضال لدى الروائي القصاص المناضل (**يحيى يخلف**) في رائعته:

(**نجران تحت الصفر**).

لقد فتح **غسان كنفاني** الابواب على مصاريعها ليخرج الناس الى (الشوارع) لقد آمن بانسان الشارع وفقد ايمانه بانسان المكاتب.. الشارع العربي هو منطلق الوحدة السياسية وهو منطلق الوحدة الاجتماعية والتاريخية. وهو منطلق الوحدة الثقافية.

واصبحت الشوارع محوراً لابداع روائي بهذا العنوان حيث كتب الدكتور (**افنان القاسم**) روايته (**الشوارع**) في باريس سنة **١٩٧٤**.

واصبحت فيما بعد شخوص اهل الشارع الغربي محط انظار المبدعين الروائين العرب.

واصبح الشارع العربي منطلق التحرر من العجز والضعف والاستلاب الاجتماعي والتاريخي والسياسي. كما جاء على لسان البطلة في الايقاع الروائي الاول للكاتبة الفلسطينية الشابة (**ليانة بدر**) في روايتها (**بوصلة من أجل عباد الشمس**) سنة **١٩٧٩**.

ويكبر الشارع ويتسع في الرواية العربية . . ويصبح له حضور وله صوت في رواية (**الصبار**) سنة ١٩٧٦ التي كتبها (**سحر خليفة**) الكاتبة الفلسطينية المرموقة .

ويتوهج كذلك في رواية (**العشاق**) للكاتب الفلسطيني المناضل (**رشاد أبو شاور**) ثم اخذ موضوع الكفاح والنضال يجيش في الاعمال الروائية العربية في السبعينات من هذا القرن . كما جاء في رواية (**فارس زوزور**) الحوارية بعنوان (**الاشقياء والسادة**) سنة ١٩٧١ وعاد الضوء الى اعمال وضعت في حينها (في الستينات في زوايا مدحورة معتم عليها وأخرجت للنور . . وأثير حولها الا هتمام كما حدث لرواية (**النخلة والجيران**) للكاتب العراقي المتفوق (**غائب طعمه فرمان**) .

ولعل اقتحام آفاق التاريخ العربي في الاعمال الروائية من منطلق ثوري . . لعله يعيد للتاريخ قدرته على العطاء الحضاري كما فعل (**جمال الغيطاني**) حين اعاد التجربة التاريخية على أسس جديدة تجاوز بها وقف عنده نجيب محفوظ . وكما تمثل ذلك لديه في روايته :

(**الزيني بركات**) .

ويبدع (**يوسف القعيد**) روايته (**يحدث في مصر الان**) سنة ١٩٧٧ . . لتكون صورة من روايات الواقع النقدي المتفوقة .

ان رعشة المغامرة الجديدة التي تتردد في اعماق القعيد في روايته (**يحدث في مصر الآن**) تجعل من ايقاع الرواية عملا يدافع عن الملامح المضيئة لجماهير الشعب ويزيل عنها ما علق بها من غبار كثيف على مر العصور ليكشف عن جوهرها .

ان القعيد لم يترك بينه وبين الواقع مسافة تحول دون ادراكه لقوى الحاضر وتناقضاته . . ونحن نرجو من الراجين ان يظل القعيد صامداً في مواقفه المتقدمة ولأ ينحرف عن تأييد الجماهير .

وتخلص الروائي العربي من كثير من عقد الشكل الروائي فكتب الروائي المبدع (**عبد الرحمن منيف**) روايته (**شرق المتوسط**) سنة ١٩٧٧ . . وقد كان هاجسه الاول الحرية والكرامة والمساواة في الحقوق وتوفير روح الاخاء وادانة الاضطهاد والتمييز العنصري وما الى ذلك من حقوق الانسان .

وقد انتهت مسيرة الرواية العربية بسؤال اخذ يمتد ويمتد . . ويكبر ويكبر . . حتى غدا محور الرواية بكاملها سنة ١٩٧٩ لدى كاتب روائي عربي أردني متفوق هو (**غالب هلسا**) الذي جعل عنوان روايته (**السؤال**) .

ومهما يكن الروائي العربي حائراً فقد تخلص من عقدة التخلف الروائي ومضى يطرح كل تساؤلات . . وكلها تنصب على هذا الواقع . . حتى حين يلوح له القدر والميتافيزيقيا فهو انما يتلمس الخروج من ظلمة هذا الواقع ليستشرق افقا اكثر وضوحا شرق ضوء .

فكاتبنا المبدع (**جبرا ابراهيم جبرا**) حين تحيط به الحيرة ويعود الى الغابة وينسحب الى البحر في روايته (**البحث عن وليد مسعود**) سنة ١٩٧٨ يتبرم بالعقل والمنطق والتحليل والتعليل . . ولكنه في هروبه من الواقع يقع في شباك الواقع . انه قلق الهاجس الثقافي العاجز عن اختراق الواقع لدى هؤلاء المبدعين الروائيين .

ومنذ ان حلم (**المويلحي**) بالملامح الاصيلة لفن روائي متميز يحمل الملامح الثقافية العربية ويخترق الآفاق الحديثة لهذا الفن الواقعي . . منذ ذلك الحين وهو قلق مؤرق تشغله معادلة الجمع بين الاصالة والحداثة دون تناقض بينهما . ظل يحلم الى ان جاء وحل هذه المعادلة الكاتب الفلسطيني المتفوق (اميل حبيبي) في رائعته الروائية (المتشائل) .

واتسع تيار الوعي لدى الطبقة العاملة . . واتسع تبعاً لذلك التيار الروائي الذي يمثله . . وكان من اوضح الكتاب في هذا التيار الذي اخترمته يد المنون قبل ان ينتج في هذا المجال الا عملاً روائياً واحداً . . هذا الشاب هو المرحوم (**عبد الله عبد**) في رائعته الروائية الفريدة التي مات قبل ان ينتج أحنالها (**الرأس والجدار**) . وقد اخذ هذا التيار يفرض حضوره القوي في الرواية العربية . . . وراء الشوارع المضاءة والصاخبة امتد الجوع واليأس وأكواخ الصفيح والوحل والكوليرا والطاعون والموتى الذين لا يجدون قبوراً لهم .

اسئلة كثيرة . . عن الخلل وردت متتابعة في ايقاع (القصة الطويلة) أو (الرواية القصيرة) التي كتبها الروائي المتفوق (**حيدر حيدر**) بعنوان (**الوعول**) عنواناً شاملاً لمجموعة قصصية . حيث الضعاف والمقهورون والجائعون واليائسون

لقد اصبح السؤال الكبير حول هذا الفاضح محوراً لكثير من الابداع الروائي العربي الحديث . كما اصبح الشارع والعمل والانتاج والمنتجون هما من **هموم** الرواية العربية الحديثة .

كل هذه الهموم تقع في دائرة الطموح الواقعي الى التغيير حسب أصول محددة واساليب دقيقة .

ويمثل هذه الاسئلة وهذا القلق الايجابي وهذا الحوار الحاد امتلأ الايقاع الروائي في رواية الكاتب الهادف (**هاني الراهب**)بعنوان : (**الف ليلة وليلتان**) سنة ١٩٧٧ .

لعل هذه الرؤية الجديدة دفعت بعدد من الروائيين العرب الى النبش في جذور التاريخ العربي لاعادة قراءته من جديد ، في هذا الضوء الجديد حيث اخترق الروائي العربي مسيرة التاريخ لينفذ الى الشوارع الخلفية وليحاور سجلاً طويلاً بفكر متفتح . نبش من جديد عن (**ابي ذر الغفاري**) وعن (**الجعد بن درهم**) .

ولم يقتصر الامر لدى هؤلاء الروائيين المحدثين على نبش التاريخ العربي في مراحله المتقدمة في الزمن بل امتد الى اختراق المراحل الحديثة من حركة التاريخ العربي . . كما جاء في رواية (العصاة) لكاتبها الواعي (صدقي اسماعيل) التي تجاوز فيها ثلاثية نجيب محفوظ .

ثم أصبحت رقعة الواقع الاجتماعي وثيقة الاتصال بالواقع السياسي والاقتصادي والطبقي واتضح ذلك كله في رواية (**المذنبون**)سنة ١٩٧٥ التي كتبها بوعي الروائي (**فارس زرزور**) . . وفي رواية(**نجمة اغسطس**) التي كتبهاصنع **الله ابراهيم** سنة ١٩٧٥ وبدلا من الترهل في القصة القصيرة ومدها ومطها وانبعاجها . . أصبحت الرواية بين يدي مبدعها مكثفة ذات حجم صغير وتحمل اعمق ابعاد العمل وأنضجه وهي لاتتجاوز الصفحات المائة بل تقل عن ذلك عدا .

واصبحنا ازاء مايسمى بالقصة الطويلة أو الرواية القصيرة وقد بلغت الذروة في معمارها الفني المتفوق . ورأينا اعمالاً مثل

- **(سداسية) اميل حبيبي .**
- **(ماتبقى لكم) لغسان كنفاني .**
- **(الى الجحيم ايها الليلك) لسميح القاسم .**
- **(الحداد) و(في الاسبوع سبعة ايام) ليوسف القعيد .**
- **(كانت السماء زرقاء) و(المستنقعات الضوئية) .**

وهكذا اصبحت الرواية العربية الحديثة ـ شأنها شأن المسرحية ـ في الجماعة ، تتصل بحركة الجماهير .

فصلان من رواية عن زمن الحرب

بذور النار

■ لطفية الدليمي

هذان فصلان من رواية عن زمن الحرب ننشرهما للقاصة لطفية الدليمي التي وجدت لها طريقاً اخر للكتابة غير الطريق التقليدية . . عدم المباشرة هنا ميزة واضحة للعيان واختلاط اللغة القصصية بلغة الشعر اختلاطاً أليفاً ضاجاً لا بالتجريد بل بالحسية غير المصنوعة، الحسية النقية

تبقى الحياة هنا مثقلة بامتداد التاريخ وحركات الشجعان من اجل الوطن ومن رحم كل هذا تكون الحالة الانسانية التي يعيشها يوسف «بطل الرواية» ويعيشها الاخرون

باسم حمودي

• معابد ضائعة •

على طرف الصحراء قال لنفسه :

ـ ليس الموقع ببعيد .

انسحبت تلال الرمل والحصى الناعم ثم تلاشت، أضاء ومضُ دجلة حافات المزارع والحقول واوراق الشجر البري واستطالت الظلال وتعبت الشمس، ثم ظهرت قرى صغيرة، طيفية عابسة واخرى مضاءة باخضرار الشجر والتماع المياه. اختفت البيوت وذابت في الافق الساخن. ثم انبثقت بساتين غامضة زرقاء والقت بنفسها أمام الطريق تنفث بخار اشجارها عليه. ومع رائحة العوسج المرّة ونباتات الرغل الصفراء ائتلفت خيام ملتمة على بعضها، وخيام متباعده، خيام غجر تشع بانفاس اغان وسبحات اذرع راقصة، وما أن اختفت حتى ظهرت خيام تضرب اوتادها في لحم الرمال وترتفع امامها نيران سرعان ماتخبو. هنا يبطىء الزمن : يجتاز السدود ويدور حول التفاف المآذن ثم يتسلل عبر فتحات ابراج النفط وابراج خطوط كهرباء الضغط العالي ويمضي .

على امتداد المسافة التمعت نجوم من آزاهير التلال، وتناهت اليه اصوات رصاص أصاب أهدافه، آتية من موقع تدريب خلف مجموعة من القرى. ثم علت في الجو سحابات ملوّنه مغبرة لتفجيرات متتاليه .

رأى مسافات من الشوك تكتسح الأرض وجداول يجري فيها ضحضاح ماء بين الحصى والرمل وفجأة التمعت في الشمس فوهات بنادق رشاشة ورؤوس قاذفات الآربيجي وعيون المقاتلين وجباههم المتفصدة عرقاً، كانوا يأتون من وراء تل أجرد وينحدرون

نحو تجمع القرى. وعند مشارف البيوت رأى نساء نفورات، لوحتهن الشمس والرياح، ضاحكات مسرعات، وعابسات، ينشرن حولهن بهجة وأسى وافراحاً ساذجة. يعملن بحمية في الحقول ويتحركن بثبات بين ارجائها منهن الكسيرات المنطفئات والساخرات الملوحات بالمناجل، يواصلن العمل منذ الصباح في غياب رجالهن المقاتلين:

انحدرت سيارة اللاندكروزر بسرعة سائرة في في طريق فرعي متجه غرباً. اخترقت الرمال الصهباء والمرتفعات المتموجة وعلى جبين الصحراء الوردي لاحت مباني طالعة من الافق أو غائصة فيه: صار لون الاسفلت ترابياً وانحفرت آثار العجلات الضخمة على التراب المضغوط.

وعند التقاء الطريق بالافق ظهرت اربع تجمعات صناعيه. منطقة المضخات التي ترفع الماء من دجلة. ثم منطقة المراجل الضخمة غيلان رابضة. ثم الانابيب، شرايين معدنية لامعة، وبخار ووهج، سحب غبار أصفر برائحة الكبريت النفاذة المقتحمة التي تلف التلال والاجساد والزمن. ويوسف يأتي الآن نحوها هو الذي ظل سائراً بين النوم واليقظة منذ سبعمائة عام اوتزيد ثم وصل أخيراً الى لحظة نهوضه:

قال السائق: اننا نقترب: هاهو حقل الكبريت. تلك هي الآبار التي يضخ فيها الماء الساخن، هنا يصهرون الكبريت، انظر البخار يتصاعد، لابد أن الجماعة ينتظروننا، اولاد طيبون..

كان السائق الذي ارسلته ادارة المناجم الى بغداد.. ليأتي به، ثرثاراً أضجر يوسف وهو في توحده وانعزاله شبيهاً بالصخور المنسية على الطرقات تمر بها الرياح والمطر تنحتها السيول وتذيب بعض عناصرها الشمس لكنها تحتفظ بجوهرها الصلب الذي لايطاله التلف.

الموقع: مساحة شاسعة يلفحها مرور الزمان وينسحب عنها الصمت القديم وعلى تخومها تلوح دماء الحضارات القديمة المستشهدة، يستفيق الصوت، تمتد اذرع بشر عنيدين اقوياء، يستعيدون يقظة دمهم. تتنفس الأرض، ويتصاعد الزفير. الدخان والبخار والغبار الذهبي المميت.

ثلاثة أنابيب ضخمة يوصل احدها محطة التصفيه بأحشاء النهر وينقل الآخر الماء الذي أزيلت عكارته، يتجه رائقاً نحو الآبار لأغراض الحفر. أما الثالث فانه يتجه بعيداً نحو محطة عزل القير وفي المنطقة الثانية كانت المراجل المائية والبخارية. كرات ضخمة من معدن لامع. صوامع القوة المكبوته، سمعها تزأر وتستجيب لضاغطات الهواء العملاقة وتنتصب الى جوارها خزانات الماء.. الماء الماء.. مزيد من الماء لكل شيء.

تهادت العربة اللاندكروزر ببطء مترنحة على وهاد الطريق قرأ يوسف: مراكز السيطرة. وحدات العزل.

قال السائق بلهجة العارف: هنا يعزلون القير عن الكبريت ويضيفون له مواد كيماوية.

قال يوسف: أعرف.

غمره ارتباك الوصول، واجتاحه التعب، كان الجو ذا كثافة هوائية تميزها روائح نفاذة، وفي الفضاء تتماوج تدرجات اللون الاصفر والأحمر والذهبي ولون آخر يتبدد بين هذه الألوان هو أزرق السماء المنسي. انه يبحث عنه ولايمسك به، وكلما توهم ذلك وجده محض سراب.

طغى صخب المكائن على حركة العمال وابتسامات الوجوه التي غضنها التعب والحرارة والبخار والترقب وهموم الحياة. افقده عناء الرحلة الطويلة التي تساقطت فيها ست ساعات على امتداد الصحراء وروائح مع النفط ودخان المدن الممتزج بعبق الحقول ودماء الحشرات المنتحرة على زجاج السيارة ولعاب الشمس المتجمد خيوطاً في لهب الرياح، احس بالجوع.. أجل انه الجوع، افقده عناء الرحلة نضارة الرخاء المنزلي لرجل خبر الراحة المترفة التي تمهر وجوه الرجال بشحوب الحب وقلقه، فقد مرحه الساخن وتأملاته، ثم هبط من السيارة المهترئة. متباطئاً متجهاً نحو مؤخرة السيارة ليحمل حقيبته. أعانه السائق في حمل واحدة وبغتة أحس يوسف بفقدان ليلى وهاجمه شوق ممض اليها وخوف عليها وفضول لمعرفة ماتفعله اللحظة في بيتها.

الأرض خاوية مريعة رغم ازدحامها بالمنشآت والمكائن، فقد يوسف الاحساس بها، لم يرفضها او يتقبلها فهي الآن غير مؤثرة ولاموجودة، كل ماكان موجوداً هو تعبه وشوقه وانفعاله بالوصول. واقفاً كان، منتصباً في العراء ولا أحد، لايد تمس وجهه ولاجمال يسترخي أمام عينيه، الحقيبة صارت اشد ثقلاً. كأن فيها ثقالة التاريخ واحجار الحزن، وكأن فيها تفاصيل حياته وماضيه وذكريات الناس الذين أحبهم، كان الجو دبقاً. عرق الكبريت. عرق الشب والحوامض. احتقنت عيناه. سمع اصواتاً تقترب. جاهد ليخفي عن الأعين المحدقة به مالا يجب أن يرى. اقترب الجمع منه وتوقف. قال رجل أليف الوجه: مرحباً بين الاصدقاء ايها الزميل يوسف. وابتسم يوسف ابتسامة صغيرة. وإنهال عليه مطر من عبارات الترحيب. وغيّبوه بينهم وبين الاحاديث وحركات الاذرع. كانوا يتشممون فيه روائح المدينة: النساء. الاشجار. النظافة، عطر ما بعد الحلاقة، الأخبار. كانوا يغبطونه على ماتبقى من ترفه الغابر.

انفسحت امامه الطريق الصلبة المطروقة التي بدت كأنها وجدت

منذ الآف السنين، مسالك مرت عليها عجلات الحروب ووطأتها اقدام المحاربين الأشداء من أشور، عابدي الاله الشمس. ومرت به كاهنات عشتار وعبره العشاق متجهين صوب المعابد الضائعة.

قاده المهندس ذو الوجه الأليف (لم يتسن له سماع اسمه في غمرة هرج الاستقبال) قاده نحو كرفان خشبي تحتضنه وحشة السماء حيث انجابت عنها السحب الصفراء وتساقط منها نور لم يكن غير ظل لنور.

استقر الكرفان فوق ربوة صخرية صغيرة الى جانب مجموعة من الكرفانات الأخرى: موقع سكني يعوزه الرسوخ والطمأنينة التي تمتاز بها بيوت المدينة بيوت تحرسها الحدائق والألفة، ويمر بها الزمان عاماً بعد عام وهي باقية: جيران ومعارف وتعلقات وشجر ينمو ويثمر وآخر يموت او يقتلع وفي البيت امرأة يتألق بها المكان.

هناك في بغداد، حيث أمضى سنوات عمره كلها وأمضى زمناً يترقب الوصول الى مركز بحوث المعادن، كان قد نسي في مدرسة ثانوية مدرساً للكيمياء رغم حصوله على التخصص في كيمياء المعادن، لم يشك لأحد، انما كشف الأمر مصادفة زائر ذو شأن، أستنكر ان تهمل الادارات المتعاقبه شأنه وأمر ان ينقل يوسف الى مركز البحوث للاستفادة من خبراته. لم تتغير حياته كثيراً فقد احتاج الى زمن طويل ليجد منفذاً عبر الحواجز، ثم انه خسر العطلة الصيفية وسرعان ماواجه رفضاً خفياً لمبادراته، أذاب بعضه بالدماثة والمرح، والبعض الآخر بالمجابهة الواعية. استوعبه المكان وليس الناس وصار جزءً من حالة قائمة وعضواً نافراً منها. فرداً ضمن مجموعة لها مشاكل ونقائص ومبادرات: انجز بحثين مهمين عن تصفية الكبريت من الشوائب ثم فجأة انقذف خارج نقطة الاستقطاب باتجاه تجربة جديدة وفي موقع هو بين التاريخ والحاضر، بين الصحراء والنهر والمدن المنسيه، وصل الى المناجم بعد التحاق عدد كبير من العاملين فيها بجبهة القتال وكان يوسف آخر فرد من المجموعة التي نقلت بين عدد من المتخصصين والباحثين، كان الرجال يتحركون باتجاهات مختلفة: يتنقلون بين ارجاء الوطن. عاملون ومتدربون، مقاتلون، وحراس حدود، ويوسف واحد من هؤلاء: يجد نفسه في وسط غريب، مناجم حديثه وبيئة صناعية مع رواسب مجتمع قديم، وقد امتزج فيها طموح الاسلاف المحاربين بطموح الأبناء الذي يواجهون مصاعب التعلق بالكرم والرحمة والقيم المتعارف عليها والتمسك بالمتغيرات الجديدة. وكنتيجة منطقيه: حدث الشرخ في الطموح المعاصر الذي تحركه ضرورات العصر وانظمة التقنية الحديثه والكومبيوترات نتيجة الخلط بين الازمنة في وعاء واحد.

حول الكرفان نمت اعشاب، ونباتات مروحية الورق سامة. ونباتات لها رائحة معدن منصهر فوق لحم حي، واشواك مسنونة، واعشاب لها شذى البراري الساخنه يشبه عبير امرأة يحبها: دمثة طيعة جميلة.

اخيراً ترك وحده مع الليل. في انتظار الصباح الذي سيكشف لهم مالم يعرفوه عنه.

استسلم لليل، أودع لديه تعبه واغلق باب الكرفان وترك اشياء حياته الجديدة والقديمة في الحقيبة، القى به العناء فوق الفراش مضطرم الروح متوتر الجسد، هجمت عليه أصوات البراري. عواء ذئاب ضارية، لها أعين من الجمر، صياح بنات آوى ينطلق يابساً ثم يلين يتلاشى زمجرة ضباع زحف أفاع خشخشة اوراق تسحقها اشواك القنافذ. كان جوف البرية المضطرب يطلق اسراره ومخلوقاته كل ليلة صارخة مفترسة تتناسل وتقتتل ويموت بعضها وليلة بعد اخرى تآلف يوسف مع الاصوات والوحشة ومع شوقه المضني لليلى. كان تآلفاً محكوماً بالتناقض: تألف بين الاشياء الراسخة في النفس والاخرى الغريبة الجافية المنتشرة في الظلمة والمساءات المكدرة.

في النهار كان ينعشه حماس العمل وسط الحقائق الحية، كتل الكبريت. سخونة الماء. اندفاع البخار، عمليات عزل القار والكبريت السائل الذي لايلبث ان يتجمد؛ انه روح يوسف: النار المتأججة ذاتها وحوله الارقام! الانتاج الفائض، الشوائب، كميات الكبريت المشحون حامض الكبريتيك الكبريت النقي معمل الشب، تتحول الارقام الى تلال من ذهب برائحة زنخة حارة.

بعد اشهر اربعة اعتاد كل هذا العالم الحجري المنطوي على بذور النار فقد لذة الاكتشاف والمفاجأت ليس هناك من جديد في الليالي الحزينة التي يطعنها المطر ويصفعها جنون الريح. وتسفعها الرمال الهاربة، ليس من جديد سوى ذلك النبض المتواصل للحياة والذي يتجدد كل لحظة آتياً من وديان منسية مع غناء يسطع من عظام الصحراء بأصوات رعاة وحداة حزانى يناجون محبوبات ضائعات، تمتزج ذيول أغانيهم بهجمة المطر والرعد فيثير ذلك دم الأرض وتدفع باصوات الذين غابوا في اعماقها الى الليل. تئن الاجساد المصلوبة على شجر الصنوبر والارز في آشور وخرسباد. وتصاعد الأجساد من مساماتها استغاثات تضيع منسربة في ليلى الوديان.

كان ليل البراري من غير ليلى مرا ومثيرا للأسى ومفجرا للشهوات الملتاعة يمد يوسف يده ليحتضن رأسها ويتشمم في شعرها عبير الحقول يتشبث بشعرها فلا يمنحه الوهم سوى اللوعة وملمس الوسادة الميتة وحوله تتوحش احشاء المخلوقات واعصاب البشر المشدودة بين الاعراف والرغبات. يسمع اصواتاً خشنة مثل

تكسر الحجر، شظايا، تفتت، شخير رجال، شخير تعب مضنٍ، شخيـرا جساد قويـه وشخيـر رؤ وس لاخيـال فيهـا، كان يوسف صاحيـاً مايـزال يلقي بطعـامه للكلاب الضالة كما اعتاد في امسيات ضجـرة فتظـل الكـلاب تحوم حول الكـرفان مستنفرة حارسة نهمها الـذي لايشبـع وحـاميـة أرقـه الـذي لا ينتهي تنابحت وتقاتلت ثم هدأت وتمددت بأجسادها الهزيلة حول الكرفان. تلهث وتهر وتزمجر وتعضعض أذنابها اللولبية وتتشمم أعجازها.

كان جسده يفكر بكل مساماته ودمه اما رأسه فقد اثقله النعاس، الجسـد صاح متـوتـر مستسلم لحب ليلى. وهو ضائع بين الالتباس والخوف والحروب يخوضها كلها ويخرج منها ظافراً ويستريح.

قال لها: اذ أريدك احياناً أنسى وجهك ولايعنيني هذا الرأس المفكر الجميل، ارى المخلوقة الانثى الجسد والساقين والصدر اتنشق دفء انفـاسـك الـلاهثة ومجد جسدك وريحيقه الذي يشبه فجر البراري. اعـانقـك فتأتيني شهقتك وتاريخ آلامك انسى الجسد وأرى وجهك المعـذب على مر العصـور يأخـذني معـه امتص ألمـك من انفـاسك وشفتيـك وعينيك أتلمس نعومة عنقك الجميل ادفئ يدي في الحرارة المبلولـة المثيرة لصدرك وانت تطـوين ليـل الصحـراء تحت عريك المخيف. . حبيبتي احب وجـودك العميق الـساخن انت خائنـة اذ تحجبين عني بعض نفسك اكرهك واحبك اريد ان انتهي منك مرة واحدة تموتين أو أموت، انت روح مجنونه جذوة آلهة. لاأبتغي جسداً ولالـذة أنت معي في الـدم تسبحـين اريـد لدمي ان ينسي رائحتك سأفتـح نافـورة دمي تذوين أمـامي، الشحوب، مومياء حبي الزائل والخالد أمرأتي، حزين أنا ومقتول ووحيد في الجحيم. .

كان يوسف يهذي بين اليقظـه المسنـونـة والنـوم الـذي تتخلله لحظات صحو. ثم تلتف حول جسده أفعى النوم ساحبة روحه الى كهوف قصية.

في الصبـاح ينهض، يقـرأ في كتـاب، تبرزله من بين الصفحات رتيـلاء سامة يلقي بها على الارض ويسحقهـا: رائحة الكبريت، شذى العشب الـذي اثقله النـدى، فوح بخار نباتي، عبير غامض عطر صباح دفيء ثم يأتي الكبريت ليكتسح كل شيء. يعتاد رائحة الكـبريت، ولماذا لايعتادهـا؟. . يعتـاد ايضـاً. المذاق المبتذل للاطعمـه المحفوظه، والاطعمة التي يعدها لهم «عوديشو» في مطعم

الموقـع، يعتـاد أيضـاً احتسـاء النبيذ الأحمر العكر، الحامض الذي يبيعه له «عوديشو» على انه نبيذ معتق في أقبية قرية «القوش» داخل الجبـل هنـاك حيث يحفظ النبيـذ في قبـو الدير القديم: اسأل كل الناس، سيقولون لك ان الخوري جبرائيل يعصر كروم الدير وكروم المحسنـين ويصنـع اطيب نبيـذ في العراق. اذا لم تصدق اذهب الى هنـاك. اسأل الشـماس تومـا، والـراهب أفـرام نبيـذ معتق، منـذ متى؟. . سيخبرك الخوري، لن تصدق؛ احزر؟. . سبع سنوات في دنان القبو، الدير فيه أقبية كثيرة، ستراها في يوم ما.

يفتـح الـزجـاجـة في المسـاء، تنفجـر الفقـاعات رذاذاً متخمراً، يضحـك يوسـف: نبيـذ لم يبلغ سن الـرشـد بعـد، فيه جنون الخل وبـذاءة الحموضة، صنعته زوجة عوديشو من اعناب هذا الخريف، يشـرب، يشـرب حتى الثمـل **كان هو الـذي جاوز الاربعـين قليلاً يظن نفسـه عجـوزاً. بلغ اعتى سنوات الغمـر، احـد احفاد نوح المعمـرين، واحـد من أهل الكهف يفيق فجأة ويجد العالم غير العالم والارض غير الارض، حروب من كل الجبهـات. والـرجـال الذين يعـرف ويحب يتقـدمـون باتجـاه الشرق، يصدون هجمة الليل عن يقظتهم، غاضبين اشداء، واخوته بينهم وأصدقاؤه: هيثم ورياض ورشيـد. توزعـوا بين قواطـع القتـال من شمال الوطن حتى جنوبه مدفعيـون ورمـاة ومـلاحـون جويون وآمرو ودروع وهو يستخرج النار من قلب الأرض ويطلق الكبريت من سجنه الابدي.**

٢ ـ الدير الجبلي

عاد الصبـاح دون ان ينجـح شيء في اعـاقته، لم تعقه الغيوم ولا الجبال ولا الاحداث. لم تمنعه نيران مدافع العدو التي توجه فوهاتها السـوداء نحـو الحـدود عند المشرق. عاد كما كان يعود بعد كل ليله منذ ملايين السنين يأتي في موعده، ولن يؤخره اي شيء. هبط على الأرض: ورديـاً وعذبـاً ايقظ كل شيء مرّ به، فسحب يوسف ستارة نافذة الكرفان وسمح للشمس أن تدخل بكرمها الى الداخل تجفف قطـرات البخـار المتكـاثفة على الزجاج المنضدة الصغيرة والجدران المصنـوعـة من الفـايـبر كلاس» يرى مجموعة من العمال تتجه نحو المصفـاة واخـرى تذهب مسـرعـة الى محطـات الضـخ. ظل الغبار الصبـاحي أبيض باهتـاً والسـماء زرقـاء مرتعشـه والأرض مموهـة بالحصىٰ والصخـر والأنابيب او محمية بأعشابها الغضة. ومهما يكن من أمر فهي الأرض نفسها التي تقف عليها ليلى وتسير وتتحرك.

ارتـدى ملابسـه عجـلاً، سيـذهب اليوم الى وحـدة العـزل الحـراري، ويـراهم هنـاك، يلوحون له وأعينهم تقاوم غبار الكبريت ووهـج الشمس المنعكس من خزانـات المـاء. أغلق النافذه. تناول فطوره. غاب عنه طيف الجبل البنفسجي، الذي يلوح مغبشاً عند الافق الشـمالي الشرقي ويتدلى فوقه رداء أزرق من ضباب ودوامات ريـح وغبـار، قرأ في صحيفـة محليـة خبراً عن الاديـرة القديمة ـ هو الـذي يرتبـط بكـل الامـاكن المقدسة برابط خفي ـ ومنذ ان زار دير الـربـان هرمز، ودير السيدة حافظة الزروع وهو يهتم بما يسمع ويقرأ

عنها، دعاه زميله هيثم سنحاريب بمناسبة احتفال قرى «القوش» بعيد الفصح فذهبوا الى الجبل الذي احتضن الكنيسة والدير، كان رئيس الرهبان يحدثهم عن تاريخ الدير والأحداث التي مرت به. زاره مرة اخرى في احتفالات العيد الوطني في تموز، لم يصطحب معه أحداً، استقبله الخوري جبرائيل مرحباً، قال يوسف

ـ حدثني عن الدير، سيدي.

كان يوسف يلوذ بالأماكن المقدسة والمساجد كلما ضاقت به الدنيا، انطلق الخوري يحدثه بكلام دافق، مثل أي انسان معزول طال به الصمت وتكلفت في رأسه وقلبه الأحداث والكلمات. على أن ماحدثه به كان أقل مما عرفه هو عبر استقرائه واستنتاجاته للأحداث والقرائن والمدلولات ـ ولع قديم لم يفارقه ـ قال الخوري: جاء الربان هرمز في القرن الخامس الميلادي زمن شاهبور الأول من بلاد فارس هرباً من الاضطهاد الديني الذي تمارسه المزدكية والمجوسية ضد الأديان الموحدة، اعتزل هنا، وتعبد، وجد عين ماء شافية، حفر له صومعة في جسد الجبل، فأقبل عليه الناس للتبرك وطلب الشفاء او للدخول في رهبنة يؤسسها، حفر الرهبان الذين التموا، من القرى المجاورة صوامع تعبر احداها الى الأخرى بممرات تنتهي بصوامع جديدة في قلب الجبل، دعوا العين الأزلية الماء: «عيناد قاديشا» اسم سرياني معناه: «عين القديس» وقرب مغارته الجبلية، انفتحت صوامع: وصهاريج مياه على ارتفاع مئات الأمتار في الجبل الشاهق، المنعزل القاسي.

تحدث الخوري جبرائيل مثلما يتحدث لزوار الدير مأخوذاً بالصفات القدسية والتعابير الكهنوتيه التي لاتعني ليوسف الشيء الكثير. ابتعد يوسف عنه متأملاً هذه الصخور، ذات السطوة التي يرتطم بها المطر والريح وتمر بها الشمس فلا يفلت منها سوى الهمس والصلوات والتراتيل. رآهم يوسف عابرين في الزمن، وجوه بيضاء نحيلة وجوه ترتسم عليها الأفعال القديمة والدماثة الحاضرة. كانوا يحفرون أول الأمر بأيد ناعمة لينة، أيد مترفة ذات جلد شفاف وعروق زرقاء دقيقة، ثم رآهم وقد قست أيديهم وكستها حراشف الجلد السميك رأى القامات الناحلة والوجنات الغائرة الشاحبة، حفروا قبل ان تجف ينابيع فحولتهم. ثم غدا الجلد أسمر رمادياً جلد رجال مجففين، حفروا بأيد قاسية قهرها الكبت كبروا وجاعوا الى اشياء كثيرة. الجوع والزهد صنوان يصنعان الانسان الآخر، المنقلب على نفسه، الذى يحترق وينطفىء مئات المرات، صار مخلوقاً رخواً ومتقرن الدرع، سريع التلاشي وصلباً راسخاً في الوقت نفسه.

حفروا بأيد مقرحة دامية، وايد تأكلت اصابعها مثل قرون اللوبياء المأووفة، حفروا طلباً للغفران وافتداء للنفس التي قارفت المعاصي وصنعت في الأرض خيراً وشراً ثم لمسوا لب الصخر واحشاء الجبل، مغاور وصوامع وأقبية تنتهي الى فسحات مقببة منحوته بعزم وبدقة لايقدر عليها الا المنذورون للتضحية. وهناك كانت تحفظ مقتنيات الدير التي لم تكن كنوزاً بل بعض العطايا والهدايا وكتب الاسرار السريانية القديمة وبعض المخطوطات. وعندما صارت الصوامع كثيرة على مر السنين حفظوا فيها مايقرب من سبعمائه نفس بشريه لائذة بالدير من الظلم والعنت والخيبات. سبعمائة وجه بملامح قساها الألم حتى التحجر ولانت حتى الذوبان، وجفت حتى الاحتراق. ضمرت اللغة وتضاءلت الأعضاء المعطلة، كبرت الأكف المجاهدة وحدها واتسعت الحدقات المتأملة الفاحصة بنظراتها المتوهجة صاروا صامتين بكما فقد لسانه، رأى الطحالب تعلو نتوءات الصخر، رأى خطوطاً وتواريخ وآثار لمس حزين متوتر لأصابع متشبثة بحراوة الرغبات والموت والحياة في آن معاً. رأى ظلال الأجساد المرتعشه في انتفاضة الحياة، مرسومة على مسام الحجر تومض وتنطفىء معلنة عن ارتطام الاجساد المتوحدة المتحولة الى حطب تشعله شرارة شاردة.

كان الخوري يتحدث عن الكتب والأيقونات التي رسمها الرهبان ونهبت في أزمنة الغزو وعن المحسنين الذين ساندوا الدير على مر الزمن، امتدت أصابع نحيلة بيضاء لراهب جميل المحيا، واسع العينين ولمست ايقونة صغيرة دقيقة الصنع للعائلة المقدسة تحف بها ملائكة صغار وهالات نور متقاطعة. قال الخوري. كانوا زهاداً حفارين، فأصبحوا حفارين زهاداً، واصلوا الحفر اعتياداً لا اضطراراً، هاربين من غواية الملذات وفردوس الخطايا، علهم ينجون من النهايات الفاجعة التي تفضي اليها اندفاعات الجسد والنفس، متجهين نحو النهايات المفتوحة: الفرح المطلق الذي يلامسون عنده الأبدية، ويرتعشون وهي تلوح لهم من قلب الجبل»

فاحت روائح عتيقة، نهضت من تحرك الغبار ولمس الصخر ونطقت اصوات لا أجساد لها بكلمات سريانية انبعثت كأنها من الايقونات أو من وابل موسيقى سرية تنهمر من أعالي الجبل ومن جذور النباتات المتشابكة حول الصخور.

نظر يوسف في شغف الى الاصابع الرقيقة الانثوية للراهب الواجم، كان في أصابعه حس انثوي مكبوت واشعاع شبيه باشعاع أصابعها وهي تكتب او ترسم.

سطع أمامه وجه ليلى وظهرت له منبثقة من العالم السفلي، من الأرض القديمة المتماسكة، من بين النباتات الغضة والذاوية. من مسامات الصخر وأفواه السنين، ومن تدفق ماء النبع المعدني واشتعال النار.

اثارت رؤيتها الحلمية مشاعر الحنان العذبة وحدها، اراد أن يضمها اليه ويهنأ بأمومتها له، وخشي ان هو اقترب منها ان يتعثر الحنان ويكبو، كان يود الغاء الجسد مدفوعاً بقوة الروح التى تطالبه بها، كيف ينجو من أسر الجسد وهو في الجبل المقدس؟ لم يدرك الى اي مدى ظل يفكر في حضورها المبهج وأنه بدا مأخوذاً بنشوة وجد شفيفة ومحرقة. اضاءت وجهه وعينيه. في اللحظة التالية اشتهاها، أراد أن ينجو من وحدته ويندفع نحوها. اشتهاها في طريق العودة وطريق الهبوط من الجبل وطريق الصعود الى الصوامع الاخرى، هبط الصخور، كان يلهث، تماسك وهو يخرج من عتمة صومعة موحشة الى النور الذي اعشىٰ عينيه، كان تحركه ينطوي على رغبة في التطهر ورغبة في الغرق والفرار وشهوة الانقضاض على كل شيء مثل النار او الموت.

ضغط بأسنانه اللامعة على شفتيه القلقتين، توهجت امامه خضرة العشب الجبلي، كان الرهبان يهبطون مثل الطيور الحزينة الى الوادي، ولون الألم يشبه لون الزوبعة، ولون السماء هو لون القداسة، ولون الجبل لون جسد إنساني فاره يخترق السكون والفراغ والزمن. اقتربت منه، رأى والده يسير وراءها. ثم رأى اخوته الذاهبين الى جبهة القتال، اثنان في القاطع الشمالي والثالث في الجنوب، كانوا بملابس الميدان، مدفعي ورام للقذائف اليدويه وملاح جوي، هو الذي يحبه، هذا الثالث الذي يتنزه في السلم والحرب، بابتسامة ظافرة، يأخذ مايعرض له، ويستمتع به، يتوجه نحو هدفه مباشرة، الى الحب والمشاريع الانسانية الصغيرة والأسفار يأخذ الوقت بين يديه ويملأ كل ثغرة فيه ويبدو للأخرين كأنه يسرف في تبديد الزمن يضحك من يوسف ومن الآخرين بحنان وعطف، ولاينحني للحزن ولايتخلى عن المرح والتعلق بجوهر السعادة الثمين.

جاءت اليه: رآها في جبال المدن القديمه والمعابد مرت بها قداسة ألهة أشور المجنحة، والهواء مفعم برائحة العشب وزهور الجبال، مذاق البرودة لاذع وطيب، وحولها يتحرك جيش من الايام والاحداث والصور، تقترب. تعالي: ارى في وجهك طعنة الخوف، تعالي، أعبري الي.

اقتربت كانا في البيت فتحت ازرار قميصها الأخضر واحداً واحداً بأصابع رقيقة مخضبة الأظافر، بدا قميصها الداخلي الأسود ممتلئاً، منزاحاً عن استدارة وضياء الصدر، أوحى له ذلك بعذاب شوق مبرح، انتحبت روحه وصرخ: ليلى. ليلى. في الفراغ اللامحدود المحيط بالجبل ضاع نداؤه واستسلم. هبط الصخور الاخرى مسرعاً تدحرجت الصخور وانجرفت الاتربة. وكتل الطين. وانسحقت الاعشاب، وانغرزت الاشواك وعبقت الروائح

رأى الرؤيا مرة ثانية. . .

ـ استاذ يوسف. . استاذ يوسف:

كان السائق يهتف باسمه، اسمه الغريب عنه، الطويل، بحرفي العلة الممدودين، المفتوحين ووسوسة السين وانضمام الفاء الحميم بين الشفتين، اسمه الذي لم يسمعه من قبل هكذا، صار الاسم لايعنيه وليس هو سوى احرف من ابجدية قديمة يمكن ان تغير مواقعها ليتغير المعنى والتاريخ والمصير، نسي اسمه وتبرأ منه لأنه الآن منتم الى ليلىٰ والسماء معاً.

ـ يوسف. . . يوسف. . .

يداه مبلولتان بالعرق، وربما بماء سماوي، قلبه مبلول بالتذكر وجسده ثقيل يحمل فيه أعباء حياته وحياة الذين يحبهم، في الدم يحملها، هي تاريخه الحقيقي واكتشافاته البارعة خطاياه وبراءته ويجده تفصلها عنه قرون طويلة، بينه وبينها الانهار والرمال والسدود والاطلال العباسيه ومنائر الذهب وابراج النفط ودور الاستراحة التي تسكنها الريح على الطريق الدولي، بينها وبينه اسلافهما من النساء والرجال الذين ابتنوا قرى الحجر العتيقة، وقرى الطين، واقاموا في المدن الحزينة التي ترك عليها الغزاة اصوات قهقهاتهم وبول خيولهم الآسيويه العجفاء قبل سبعمائه عام، نساء إوختطفن واغتصبن ونساء مثل الامازونيات حكمن واعتزلن الرجال، وأخريات باعوهن في اسواق النخاسة بالذهب والفضة والليرات العثمانية والابل والاقطاعات في زمن الاحتلال. نساء حاربن المحتلين واخريات تجولن في البلاد بحثاً عن رجالهن المفقودين الذين سيقوا الى حروب السخرة بالآلاف، نساء استجبن لنداء الطبيعة فوشمن حياتهن بالمغامرة الابناء، بعضهن استسلم لألم الضرب وخيانة الرجال وتقاسم الليالي مع الضرائر والمعشوقات وبعضهن ثأرن وحكن المكائد واسقطن العروش ورؤوس الرجال. . .

واسلاف من رجال عرفوا الجوع وخبروا السجون والحروب لأئذين بالدنيا تارة وبالموت تارة اخرى، رجال عشاق، رجال تشردوا وراء قوافل الغجر المرتحلين مع الرياح، وآخرون حاربوا بالعصي والسيوف والاسنان جحافل الغزاة من كل جنس ولون. آخرون تباينت مصائرهم: سبحت بهم الخيول والسروج والاكلاك وسكن بعضهم الى التصوف وبعضهم الى العربدة، سافروا بالقطار الأول الذين انشأته المصالح الاستعمارية ودهش الآخرون بأولى السيارات التي عبرت اليهم مع اطلالة القرن الجديد وطلائع المحتلين الانكليز. سافروا نحو الامل والوهم والنساء والبحث عن العمل في الاقاليم البعيدة. اسلافهما المزارعون وحائكو الابسطة، وملاك البساتين وشيوخ الطرق الصوفيه، حفارو الآبار وسراكيل الاقطاعيين فيما بعد، تجار التبغ وبائعو العباءات والمشعوذون والجنود

وبعض البله والمتنحرون حباً. كلما التقيا وقف هؤلاء بينهما فتحدثا عنهم بالصوت واليدين وعنفوان الجسد والقبل والرعشات والخوف، عن كل هذا جرى الكلام ولم ينته في الليالي كلها: كانا يخترعان لهما اجداداً من الابطال مرة، ومن المتشردين مرة آخرى وكانت ليوسف يقظة دائمة في حضور وجوه الاسلاف، تدفعه لان يعرف المزيد عنها هي نفسها.

- حدثيني عنها تلك الفتاة التي لم اعرفها، عن احلامها ومحبيها وأفعالها، ضعيها هنا أمامنا فوق هذه المنضدة او السرير، جرديها من الاعتبارات والخوف والعرف واللغة المقنعة، ودعيها تقدم لنا حقيقتها.

حاولت أن تستحضر تلك الصورة فلم تفلح.

أمسك يوسف بكرة البلور السحرية وجعلها تدور بين يديه.

قالت: لم اكن اعلم انك تمارس السحر وتؤمن بالغيب. امسك كرة السحر. دارت الكرة ثم دارت. تأملها، شعت بأضواء وكشفت لانبوءات او توقعات وانما احداثاً من الماضي، وفي الاعماق المضيئة رآها:

- انظري في الضوء البلوري،

ضحكت، ضحكت ضحكات ساخرة نافدة الصبر، ضحكات انثى عارفة ماتريد، سيدة تهزأ بجهل العالم المحيط بها وسذاجته:

- هذه ليست أنا إنها صديقتي لمياء. ام أنك لم تعد تميز بيني وبين سواي.

- بل انها أنت.

- هذه المرأة لها شعر أحمر طويل، وشعري طوال عمري لم يكن غير شعر أسود، جسدها ضئيل دقيق وجسدي ممتلىء، وهي تعمل في التدريس وانا أرسم الملصقات واكتب القصائد السورياليه، هي زوجة شرقية تعيسة مذعنه، وانا معشوقة سعيدة انظر إنها لمياء بثياب سهرة من فضة وليل، وهذا رجل يلاحقها، وزوجها منغمر باهتمامات سخيفة، انت تعرفها، كانت ترافقني الى معارض الرسم وحفلات الموسيقى، وكان زوجها يغفو على مقعده في حفلات العرض الاولى للمسرحيات فتعمد بين حين وآخر الى إيقاظه ويهب معتذراً ويضع قناع بسمة خاويه على وجهه. عندئذ كانت لمياء تبكي من الغيظ. أعود معها انا الصديقة الاثيرة لديها، يقبعان في الصمت، لايتشاجران ابداً، لم يعنفها او يعذبها يوماً، ولم تزجره او تغضب منه ابداً، كانا يهادنان مثل كل الجبناء او الحكماء، وكنت أعرف اسرارها، ينام الرجل بعد أن يغير ملابسه وتستحم لمياء تتعطر، تجفف شعرها النحاسي، تقرأ، تصحح دفاتر تلميذاتها، تستمع الى الموسيقى، تكتب رسالة الى رجل توهمت أنها تحبه، كان زوجها مثل شبح يتحرك دون ان يترك بصمات أو خدوشاً على الاشياء. وكان ذلك الرجل يكتب لها رسائل طويلة ادهشتها، ثم اكتشفت فيها بعد أنه ينتحلها من دواوين الشعراء وكتب السيرة والمذكرات والروايات الشهيرة. سألتني ذات يوم: هل ينتحل الرجال الحب؟. . هل كان ذلك الرجل خاوياً الى هذا الحد المزري؟

كانت قد احبت مايكتبه لها وليس شخصه فهي ظامئة الى الاهتمام والحب والكلمات المجنحة. وعندئذ هجرته دونما اسف واغتسلت بالدموع.

- يكفي، هذا يكفي، ان لمياء تشبهك. كيف يحدث هذا؟

- اعلم ذلك، كثيرون لايميزون بيننا وهي لاتكاد تصدق مثلك أيضاً.

- انها أنت. .

- انت مجنون، أنا امامك، ولمياء في بيت تعاستها وقد ذبلت في وحشة العمر، لم تفترق عن زوجها، فضلت ان تحفظ التماسك الظاهري المنصوص عليه رسمياً. لبيتها. ان تلعب لعبة الاقنعة وتذوي يوماً بعد آخر. المسكينة الضائعة، لم تجد من يحبها حقاً كما وجدت أنا ولو كانت التقت بالرجل المرتجى لاخترقت المستحيل.

- ليلى اكاد لا أفهم شيئاً، انني اراها الآن تسير مع رجل آخر، شعرها طويل منسدل على ظهرها، وجسدها فاتن. مثير وهي تضحك مثل طائر سعيد، التقاها عندما صحبتني مرة الى حيث اعمل رسامة في مجلة، كانت فاتنة تثير حولها دوامة من الغوى بشعرها الطويل ورشاقتها وذوقها المميز، دعتنا صاحبة المجلة الى بيتها كان الرجل هناك، اكتشفنا انه صديق تلك العائلة، وتوطدت بينهما صداقة من نوع خاص، خرجا مرة الى المدينة، بكى احدهما امام الآخر، كل بكى خيبته في الحياة، لم يكن حباً إنما كان شكاة مزدوجة يسمع فيها الرجل والمرأة صوتيهما دون خوف. لم يحبا بعضهما دقيقة واحدة، لذلك افترقا فجأة عندما لاحقهما الآخرون وقد حدثت لمياء زوجها عنه، صمت الرجل كما كان صامتاً طوال حياته، لم يهجرها او يؤنبها او يخاصمها وبعد وقت طويل قال لها.

- كنت موقنا بأنها قضية عابرة، ستعودين بعدها الي. كان يحدثها مثل سيد يصفح عن عبده الآبق، وكان هذا قمة عذابها، هذه الفجاجة والبلادة والبرود، وهذا الاستخفاف بالمشاعر واذلال النفس والآخر في الوقت ذاته.

قال يوسف لليلى: هل تحبينها؟

قالت ليلى: كما لم احب امرأة من قبل، أود لو انقذها، لو امنحها بعض الشجاعة لتواجه مصاعب حياتها بقوة ونبل، كانت تبارك حبنا انا وانت وهي لاتملك ان تحب أو تحب.

قال يوسف: هل احبتك؟

ضحكت ليلى وقالت: لست ادري ولكنها كانت تحب العالم بشهوة الهة، هي نفسها لم تكن تعلم اين ومتى ومن تحب.
- هل ماتت؟
- بعد افتراقنا. سمعت انها ماتت قابلت زوجها وحيداً في الشوارع والاماكن العامة، ومراراً رأيته كان يسير وشبح لمياء يتجسد حوله، لم يكن يرى ابداً لان وهج امرأته كان ياخيفه، سألته عنها، لم يجبني، وبعدها علمت انها تعيش مدفونة في بيت حزنها، ليتني اراها: انه يسجنها ويفرض عليها حصاراً مميتاً وهي في ظمأ مجنون للحياة، ليتني أراها واقول لها ان الحب حقيقة، كما ان الله حقيقه والموت حقيقه.
كانت ليلى تتحدث بانفعال مأخوذة بالحكاية المؤسية للمياء، مغمضة العينين مرتعشة الجسد.
رمى يوسف كرة البلور فتحطمت وانتشرت شظايا الزجاج المشعة بالالوان على الارض وانطفأت فزعت ليلى ونهضت.
قالت: الم اقل انك مجنون! هل تروم قتلها؟

قال: أريد ان احبك اكثر، اكثر من اي وقت مضى، حباً لانهائياً لايتوقف ولايذوي ليس لحبي شكل ولا يشبهه شيء، احبك. ليلى احبك، سأصرخ بها في كل ارجاء الارض، اندفع نحوها يعانقها يشرب انفاسها العبيرية، يشم أرج المرأة، العطر الانثوي، رائحة الجسد والشعر والاصابع والملابس والشعر والكلمات.
اغلق باب كرفانه في المساء، احتسى نبيذه الحامض. قرأ الصحف المحلية، استمع الى البيان الحربي، العمليات على كل الجبهات: الانتصارات تتوالى. . السلاح الجوي يقوم بعدد كبير من الطلعات، اخوه «مجيد» بينهم، ملاح طائرة مقاتلة، ياسر وفواز في القاطع الجنوبي «من يدري لعلهما. . لعلهما. . كلا. . كلا. . لست ادري ماذا أقول. . في الاقل هم يؤدون المهمة عنا جميعاً، وانا هنا ملقى بين كتل الكبريت وانابيب المياه. . وليلى وحيدة في بغداد، وانا لا أستطيع فعل شيء: الست افعل شيئاً هنا؟. . .
قرأ صفحات من التقرير الذي اعدته مجموعة استخلاص الشوائب الكبريتية: ازدياد نسبة اتتاج حامض الكبريتيك والشب. كلا انني اقوم بما يمكنني القيام به: ايتها السنوات الاربعون توقفي:
تناول كتاب هنري ميلر «ربيع أسود» انغمر في بذاءات وتحريض ووهج، كان الربيع الأسود مضاء بالحقائق الصادمة، روائح الابنية القذرة كان الربيع يلقي ضوءه الاسود على اجساد المومسات في مدن العالم السفلي الامريكية. عالم المجانين والامراض السرية والقتلة والشواذ كان ذلك عالم ميلر الحقيقي الجارح وعصارة زمنه المعدني القاسي، القى الكتاب، غداً ايضاً لن اراها، غداً ايضاً سيكون يوم بؤسي: بل سيكون يوماً للعمل حسب

١٠ الغناء

وهي في انتظارها الممض ليوسف وصلها صوت أسيلة ضعيفاً وضارعاً في أغنية محزونة، تتفتت فيها الكلمات، أسيله جارتها وصديقتها، رفيقة الصبا، والدراسة، الموغلة في الزمن، أحفورة الحب القديم، المحتفظه بشكلها. تصاعد الصوت وتسرب من النافذة، ايقظها من غيبوبة حبها وتوتر انتظارها ليوسف.
سحبت الستارة رأت وجه أسيلة المثخن بغضون الأسى، الذي طبعه مرور الاعوام الخمس والثلاثين بضراوة انثوية غامضة، كانت مثيرة الى عهد قريب ثم أضعف تأثيرها الانكسار والكبت ورحيل الاحبة ثم ذبول القلب.
تعرفها جيداً: هاتان العينان اللتان ترسلان نظرات منقوعة بسم الكبت، نظرات امرأة طال بها القمع، نظرات يبللها الرجاء والغيرة والخشية.
تدفقت من صوتها نداءات تنفثها عاصفة حبيسة وتفلت منها استغاثات خفيه توصلها بالعالم، وبليلى اول الآمر، وان لم تكن كاذبة فبذلك الرجل الذي هجرها وراح الى امرأة جديدة ودروب جديدة.
اقتحم الصوت روح ليلى واستفزها: أسيلة ليست مثلها، أسيلة يهمها ان تكون بين الناس مهما كلفها ذلك من تضحيات فهي تعرف ان الخذلان كثير وأن المطامع تفترس الحب والصداقة، لكنها لاتبالي، حسناً انها لاتبالي اما هي فانها تبالي بكل الاشياء، بأعظمها واتفهها على حد سواء، أسيلة تحب ان تكون بين الناس محبوبة ومعتمداً عليها، شاهدة او مشهوداً عليها. أسيلة. . أسيلة. هذه التي حاولت الانتحار مرة وانقذت، بعد أن هجرها من تحب، كان فيها ولايزال شوق امومي للعالم وشوق انثوي عميق للحب لكنها كانت تتخبط دون حزم بين تطلعاتها، تنفست ليلى هواءً محملاً ببخار الانوثة وعبق الحزن النسوي لامرأة مهجورة ونقل اليها ارتعاش الاصابع المفرودة المنقبضه وهي تخفي الرغبات الصارخه والتي لاتكاد تبين، الرغبات المكبوحة وكل شيء كان مبهماً وناعماً، هو بالحنان أشبه، وفيه نفحة من القوة المتجانسة، ولم تقرر ليلى: هل تتقبله ام تتفاداه. حلمت المرأتان احداهما بالأخرى في محاولة اللجوء الى ماينجيهما من عنت الخارج، من أولئك الرجال الخاوين الذين يدورون حول رائحة النساء، من الاحباط، والقسوة السائدة والحروب والموت والآم الولادة وأوهام الحب ومعجزاته ومن ذلك التعصب الوحشي الذي يواجه به

المقتدرون ذوي البأس ضحاياهم، خفق دمها بحنين جارف ليوسف، قال لها: أريدك معي ماءً رائقاً مصفىً من عكارته. قال: عندما آخذ جسدك الدافىء العذب، آخذه الى ظمأي وقوتي، ونتوحد معاً، وجودنا يصير كلاً واحداً، نستمد من تقاربنا الوحدانية المقدسة، اسيطر بك على الخشية والرعب، حدثيني عن اكتشافك لي، لاتراوغي، لاتخوني مايملأ نفسك، لاتتساقي وراء زيف الكلمات، كوني انت دون تردد فانا لست آخر، أنا في النفس... انا نفسك...،

تحركت أسيلة امامها: هذه المرأة الحائرة المنسية التي لاتريد ان تمضي بعيداً في المعرفة لانها انهكت بالمعارف التي استنزفت قواها وهي لاتبحث عن خرافة الكمال البشري تنشد الاشياء دون ان تحفل بالتفاصيل، جاءتا من بلدة صغيرة، لم تكن سوى صبية مثلها، اصغر منها قليلاً، جاءتا معاً درستا في كلية واحدة، أحبت احداهما الاخرى حباً غامضاً: تبادلتا الاسرار والهواجس والكتب الممنوعة والدموع واللمسات والحزن. الآن بعد كل تلك السنين وتشعبات الحياة داخل المدينة الكبيرة وتحولات المجتمع وتناقضاته الجديدة، تلتقيان في بيتين متجاورين زوجة عاشقة وفتاة في الخامسة والثلاثين، اصابتها الاحداث بطعنات بينة، استشهد اخوها ورحلت أمها لتعيش مع اختها الصغرى التي أسر زوجها في اشتباك باسل مع العدو في قاطع البصرة، وغادرت البيت زوجة اخيها الشهيد لتتزوج رجلاً آخر وتترك لها طفلاً في الرابعة، وفي هذا الوقت هجرها من تحب واختفى كما تدعي ـ وتزوج كما يعرف الجميع فتاة صغيرة، وأسيلة لاتصدق، اوهي لاتريد ان تصدق بل بدأت تحكي لليلى اساطيرها عن ذلك الرجل: جنونه بها ـ غيابه المفاجىء ـ ربما مات في حادث ـ لا أحد يعرف ـ ويوسف وحده يعرف أن رشيد يعمل معه في مناجم الكبريت وأنه قد تزوج وعاش تجربة مريرة، تحكى اساطير عن الحزن والخوف وعودة الرجل الراحل ذات يوم ـ واستعدادها لتلك العودة: وفي كل مرة تحكى عن احداث تناقض ماسبقها، وعندما تدرك مأزقها لاترتبك ولا يبدو عليها انها تعير اهتماما للدقة في حديثها، تلوم ضعف ذاكرتها وتراكم الحزن على نفسها.

فيما مضى من زمان كانتا تشاركان في المظاهرات الطلابية أواخر الستينات، كيف تنسى؟.. لم تنس، كانت للناس لم رائحة نخل حزين، والفتيات لهن رائحة ورد الجوري والقطط الخائفة، والشوارع لها رائحة لحم يابس وصدأ حديد مبلول، والجرح الذي اصيبت به ساق ليلى في مظاهرات ١٩٦٧ لايزال اثره واضحاً في ساقها اليمنى. لاحقتهم الشرطه فهربوا متفرقين من ساحة التحرير باتجاه ساحة الطيران حيث كنيسة الارمن التي داروا حولها وتسللوا من باب المدرسة التي تقع خلفها وتسلل بعضهم الى ساحتها مضللين رجال الشرطة التي تتبعت رائحتهم الغضه وبعد برهة خرجوا. فتح لهم رجل ابواب سيارته ونقل خمسة منهم بينهم ليلى وأسيله الى بارك السعدون في شارع النضال حيث غيب الشباب الثلاثة الذين اصابتهم هراوات الشرطة. بين الاشجار والعرائش وأوصل الفتاتين الى شارع يقع خلف مبنى السفارة الامريكية القديم.

ومن هناك ذهبت الفتاتان بسيارة اجرة الى بيت أسيلة وفي التاكسي اكتشفتا نزف جرح ليلى، دم ساخن، تحت قماش البنطون الجينز، كان للمساء طعم الرماد ورائحة اللحم المحترق، والألم يتصاعد سريعاً الى رأسها، ويمطر دموعها: لدى الباب الابيض المؤطر بالمتسلقات وقفت أم أسيلة، احتضنتها واخذتها الى الداخل.

ـ نامي على الاريكة..، اهدأي، سأتيك باليود والشاش. لاتخافي.. عيب.. انت تخافين؟..

ـ لست خائفة إنما انا أتألم.

ـ بسيط. الجرح بسيط.. عديم الشرف ذلك الذي يضرب بنتاً، أي زمن هذا؟..

رن جرس التليفون كان زميلها سرمد وخطيبته يريدان ان يطمئنا.

ضمدت الام جرحها. سقتها مغلياً من الاعشاب. خلطة من اعشاب الصيف والزهور الجبلية والبذور الطيبة.

ـ خذي هذا يهدىء الألم: اشربيه كله.

بعد ان خف الألم وجدت نفسها في بيتها. انبئت هناك بأنهم قبضوا على أخيها مؤيد الذي كان يوزع المنشورات في الكلية، وهم لايعلمون عنه شيئاً، وكانت امها تنتحب، وابوها مطرقاً في حزن الأبوة الرصين:

قال الاب: **يستسلمون، ويلاحقون ابناءنا يبيعون الاوطان، ويقتلون من يطالب بحمايتها**

قالت الأم: لا بأس عليك.. لاترهق نفسك، فقلبك متعب،

قال الأب: مافائدة العيش في أوطان مهانة ارى ان الموت اكثر شرفاً من هذا الذل.

لم ينس ذلك التاريخ المشترك. لم تنس كلاهما هذا لكن اسيلة ارادت ان تمسح الألم باختلاق الاساطير، واعتبرت ليلى هذا النزوع الى المبالغة، ضرباً من السخرية بمنطق الاحداث، سخرية بنظام العالم القائم على اللامنطق والتشوش. فتقبلت ذلك منها، اليس هذا هو التشوش المفضي الى اختراع الافضل، اليس هو الاحتجاج الوحيد الممكن على الظلم المنظم المرسومة تفاصيله منذ دهور بعيدة.

خمنت ان لدى أسيلة أمراً ما هذا المساء، والا فلماذا ارتدت ثوبها الارجواني وفترة الحداد على أخيها الشهيد لما تنقضي بعد، ثوبها الارجواني الذي يبدو متبقياً من ترف حضارة غابرة، يبدو منسدلاً على جسدها الضامر ليناً وطائعاً، هذا الثوب الذي نسجته لها أمها القرويه من خيوط حرير، كانت تربي دوده على اشجار التوت في بستان لهم، تنشىء له سقيفة في الحوش تحت السدره وتراقب تحولاته: من بيوض داكنة لامعة الى يرقات سمراء صغيرة خاملة، ثم الى يرقات بيضاء بها نقاط سمراء على حلقاتها الجانبية، وبعدئذٍ الى عذراوات في الشرانق تفوح من حولها رائحة دم التوت الاخضر، مختلطة برائحة براز الدود وصمغ حريره المتجمد للتو.

شهدت ليلى عندهم عيد القز، وسلق الشرانق في قدور النحاس الكبيرة وغزل الخيوط الطويلة ثم صبغها بعروق نبات الفوة، الارجوانية، كان ذلك عالما حياً مرتبطاً بالطبيعة والتحولات والبهجة في مواسم قطف الثمار وتقطير ماء الورد في ألانابيق البدائية التي تنتشر منها اشذاء الجوري في الأزقة وساحات البيوت طوال شهر حيث تلقى نفايات الورد المغلي عند اقدام الجدران حتى تجف وتتلاشى أشذاؤها شهدتا ازمنة كبح النساء في ايام الانتفاضات في الارياف النائيه، تتلف محاصيل الحقول وتحل مواسم الجفاف وتنشب معارك البساتين خلال دورة الارواء المتناوب بسبب شحة الماء كان زمناً للقهر والجوع والأمل والنمو، زمن بعيد بعيد، محتشد بالذكريات الحارة: ملاحقات ابناء العمومة، اندفاعات فتيان الجوار المصدودة بالغنج والغضب النفور المفتعل بسبب نزوع الفتاتين الى الاحلام التي تحلق سحبها خارج سماوات القرى.

كانت أسيلة الضائعة في الاحلام ترتدي ثوب الحرير في الاحداث المهمة التي يبتدعها خيالها او تحدث ربما مصادفة او تخطط لها: ثوب الام المنسوج برعشة اليد الهرمة وكلال البصر ونبض القلب المتعب والتضحية الأمومية بأوقات الراحة من أجل فرح الابنة وبهجة روحها.

الآن: امامها أسيله ونهر الذكريات، لأسيلة هذا الجسد الجميل رغم نحوله، ثدياها مستديران ممتلئان تحت ثوب الوداعة الحزين، المناقض لقسوة الخارج وانكسار الانوثة بعد أن تهاوت دعائم النفس.

بحثت عينا أسيلة عن ليلى وهي في انتظارها ليوسف، عثرت على وجهها العذب فابتسمت لها. خرجت ليلى الى الحديقة، جاست بين اشجار النارنج والسفرجل وادغال الخوف. سطع وجهها بين الاشعاع العبيري لثمار النارنج والليمون وبين لسعة الخوف. عندئذ مس صوت أسيلة خيط من ضياء: له رعشة الحب، وربما رائحته، ووهمه ايضاً.

قالت ليلى: مثلي تماماً، تنفرط من يدها الحياة وتضيع: يضمر جسدها ويذوي جمالها في تعاقب الليل والنهار وانتظار المستحيل.

قالت أسيلة لنفسها: ان عذابنا واحد، السياط ذاتها هي التي تجلدنا.

عندما أنصتت لغناء أسيله، كان صوتها الدافىء المحبوب الأليف انسانياً وجديراً بالاصغاء اكثر من اي وقت مضى، وجدته في اخلاصه للحزن منقذفاً نحوها مثل النار المحرقة ينتزعها من يأس انتظارها ويعود بها الى ايام المراهقة الغامضة، يسير بها الصوت دون ان تقاومه، ولو من أجل رصانة تدعيها، يقودها الى خارج البيت نحو باب أسيلة عابراً بها صف شجيرات الآس والدفلى، ومتسلقات ذات عناقيد بأجراس ذهبية: بكنونيا ومرجان وردي وياسمين أصفر.

الجرس. اتقرعه؟.. ضغطت عليه. لمست في توترها انفعالاً. خفق قلبها في انتظار ردة الفعل المقابلة أقبلت حاملة اعوام جفافها في الخطى العميقة الحزن وشفتاها منفرجتان عن ابتسامة مرتعشة، وعيناها لاتصدقان.. فكرت أسيله وهي تتجه اليها: كنا أسعد حالاً أيام الفقر الخوالي. كنا اجمل البنات وانضجهن وخيل الينا اننا نمسك بين ايدينا الشمس، وان حدود العالم تتوقف عندنا.. اما الآن فلا شيء تبقى لنا، ذهب الجميع ولم يبارحنا الحزن. ماالذي سيحدث الآن؟ شيء ليس من الماضي، ليلى أمامي، لماذا لن تكن زوجة أخي؟.. كلا، لكانت ترملت الآن، وفارقتني لماذا لم تكن اختي، كلا لتكن من تكون الاقريبتي.. رابطة الدم تجعلني احس بنوع من الاشمئزاز لو كانت قريبتي لما تعلقت بها..»

مست وجهها رائحة المرأة. اسرعت. وتحت ثوبها تحرك ثدياها الطليقان فأمسكت بهما في حركة عشتارية براحة يديها كأنما ترفعهما لتقدمة مباركة.

كان وجه ليلى منبهراً تحت ضوء المساء الخابي، وعيناها تبرقان ـ عينا عاشقة عظيمة ـ اقتربت منها لم تقل شيئاً، تماست الاوتار الجافة بين المرأتين وتكهرب المساء وانطلق الشرر لعالم فريد: امومة ورغبة ملتبسة صعود وخشية وانفلات من قيود الزمان. عانقتها شمت ليلى رائحة انوثة ذاويه حطت يد أسيلة على الكتف اللدنة الناعمة، قبلتها ثانية على خدها. داخت للمسة الشفتين على الوجه المنسي فكرت أسيله: ليتها.. ليتها.. وخافت، داعب وجهها شعر ليلى الاثيث الاسود فارتعشت للخشونة العطرة الحنون، «ياالهي ماأروع كل هذا؟..»

قالت ليلى: كل هذا الانتظار ليوسف ولا أذبل؟..

قالت أسيلة: ستقتلين نفسك حباً وحزناً.

قالت. آه حقاً سأقتلها، كلا لن افعلها، فأنا أصون نفسي من أجله

وأنت تعلمين،
امسكت أسيلة بكفها وأوقفتها في مكانها لدى الباب وحدقت في عينيها برجاء حار
- هلا دخلت. ؟
- اردت ان اطمئن حسب، أأنت بخير؟ والثوب؟ ماالخطب يا أسيله؟ هل انت على مايرام؟
- انا، لابأس علي، ولكني اشعر بأنك لن تريني بعد هذا سأذهب بعيداً، سأذهب: صفرت سيارة عسكرية منذرة، وملأ المساء صوت منبعث من مكبر ضاج للصوت:
- افسحوا الطريق، السيارات تتوقف على الجانبين، سيمر رتل عسكري.
هاج غبار الرصيف عندما توقفت السيارات العابرة على جانبي الشارع. أقبلت الشاحنات، وسيارات النقل المموهة باللون الأخضر والشبك، عبرت ناقلات الدبابات هادرة متأنية تبعتها مدرعات حديثة ومدافع كممت ماسوراتها بمشمع من الخاكي الفاتح، وتدلت منها ورفرفت على بعضها اعلام وقصاصات ورق ملون، هزج الجنود في الناقلات وداهم بعضهم النعاس تحت ثقل الخوذات الخضراء وغالب بعضهم تعبه واخذوا يهتفون هتافات حماسية. ومضت القافلة باتجاه مسير طويل بين العاصمة وجبهة القتال وعلى جانبي الطريق كانت قد استراحت سيارات الاعراس المزينة بشرائط المعدن اللامعه وزهور القرنفل الحمراء وبالونات الافراح القصيرة الأمد، وانتشرت على زجاجها غيمات من القطن ونجوم من القصدير وبقايا قطرات مطر. كانت اعراساً لرجال غنموا اجازات زواج فعادوا من جبهة القتال يتزوجون على عجل ثم يعودون ليقاتلوا بضراوة أشد عندما تنتهي اجازات العرس، يودعون فردوس الحياة في الوطن والمذاقات العجيبة الناعمة الطيبة يذهبون هناك الى الحدود بامتلاء جديد، حاملين في حقائبهم وعلى اجسادهم مثل الندى او الوشم الرقيق: رائحة الانثى، على العنق وفي المناديل الجديدة وتحت البيريهات، يعودون الى خطوط النار بنار حماس حية لقدا رتبطوا بالارض اكثر من ذي قبل، صاروا بشريين ذوي آمال محددة ولهم أشياء يخشون عليها من التهديد والعدوان.. يعودون مع جراح ملتئمة وجراح ماتزال تنبض بالآلم في جيوبهم صورة العروس متوجة باكليل أبيض يتلمسون فيها ثورة اللذائذ التى اكتشفوها وروعة الأمان الذي به يحلمون.

فكرت أسيلة لو كنت احدى هاته العرائس، لوضعت صورتي بين يدي واحد منهم ولمنحته حبي وأسعدته بها لايعرف من المتع... كلا.. كلا وذلك الذي رحل؟.
الذي قد يعود اليّ في يوم ما؟.. انتظره حتى آخر العمر، انتظره ولا ارتضي أن يمسني رجل سواه، ترى هل يعود الانسان من موته وهل تحدث المعجزة؟.. من قال ان رجلاً مثله سيذهب ولن يعود؟..

امامها، في الجانب المقابل توقفت سيارة بيكاب صامته رصينة تحمل نعشاً من خشب أبيض تدثره الوان العلم ويحيط به جلال عسكري وتمنحه النجوم الخضر قداسة وطنية تشع حول النعش مفجرة المشاعر والدموع:
قرأت المرأتان سورة الفاتحة بصوتين أبيضين راعشين قليلاً وبتقى وخشوع.
همست ليلى: ذلك نعش آخر،
عاودت أسيله قراءة سورة الفاتحة، غلب ليلى التأثر فصمتت ثم شعرت بإثم قصور ديني يخز قلبها.
ضغطت كف أسيلة مستجمعة قواها كلها ومستنجده بهذه التي لايستجير بها أحد سوى الحزن، خائفة من الموت ولائذة بها.

تحركت السيارات نحو عمق الشارع بحثاً عن بيتي الشهيدين قالت أسيله: هكذا جيء بأخي خالد في جمال موته. مرتدياً بزته العسكرية وراية الوطن وعلى وجهه ابتسامة مذهلة. اجهشت بالبكاء ثم رفعت رأسها مغالبةً النشيج.
قالت ليلى تبكين أيضاً؟.. انت تبكين ؟..

وبدا البكاء طفلاً شاحباً لائذاً بالمرأتين، لاتملكان الا ان تحتضناه برغم انه لم يكن منتظرا في هذا المساء المحتدم بين هدير السيارات العسكرية وهتاف الجنود اليافعين وانفعال المرأتين.
شهقت أسيلة دونما دموع ومن غير صوت وغاب عنها عناد التحمل وكبرياء المرأة الواثقة.
- في مساء مثل هذا كان خالد جميلا وكنت اعبده وأغبطه على كل ذلك الجمال وطيلة وجوده في الجبهة كانت أمي تنام في مدخل البيت لعله يطرق الباب فجأة فتكون اول المعانقين، عندما عادوا به كان فراشها ممدوداً في الممر. عليه مفرش ابيض وعباءة سوداء. وضعوا الجثمان على الفراش الأمومي الدافىء. كشفت أمي غطاء النعش وذهلت قالت: تعالوا وانظروا اليه. شموا رائحته لاتخافوا، له رائحة مولود جديد تعالي وانظري اخاك.. لماذا لاتأتين، انه يريد أن يراك. لم اذهب، رشت عليه ماء الورد وخضبت كفيه بالحناء وبالحناء خضبت العلم وعلقته على واجهة بيتنا ثم اصابها الخرس المؤمن ولم تعد تنطق، تمر ايام طويله ولا تفوه بشيء الا ماكان ضرورياً جداً تتوقف عليه حياة احدنا هي الآن مع اختي زوجة الاسير وابنتيها. كان خالد حزيناً عندما تجرأت ونظرت اليه بعدئذ، لكن حزنه كان شفافاً دون اسرار او متاعب، الاسرار اودعها لدي والمتاعب لدى زوجته، كان خالد تعيساً مع زوجته ولم

يعلم أحد بذلك سواي: كنا نتكاشف الاسرار امرأته؟.. تعرفينها هذه البيضاء الباردة الجميلة. جامعية غير مثقفة. لطالما بكى خيبته أمامي، عام ونصف مرا على رحيله وتزوجت امرأته تاركة ابنه وليد لدى.. انت تعرفين كل هذا فلماذا اتلذذ بترديده امامك؟..

ربتت ليلى على رأسها ومسحت دموعها وقبلت جبينها وهما لدى الباب.

هدرت سيارات أخرى محملة بالذخيرة والمعدات ومرت شاحنات تحمل لحوماً وخضاراً وثماراً طازجة جيء بها من وديان جبليه رطبة بعيدة، شاحنات تحمل البطانيات والفرش للمقاتلين واخرى تنقل معدات زراعية ومكائن للمصانع ومبيدات ومواد مكافحة آفات المناطق الحارة واخرى تحمل الورق ومواد التنظيف والعطور الفرنسية محملة بأشذاء سهول البر وفانس، ولعب الكترونيه من هونغ كونغ، ملابس من كوريا واسبانيا وايطاليا لمسات وتفاصيل لاتينية وأندلسيه، نقاط وشالات مترفة وكرانيش لفتيات يرقصن الديسكو في المنتديات الباذخة، بعد أن يستمعن اولا يستمعن الى البيانات الحربية، وشاحنات تنقل لحوماً برازيليه،

قالت ليلى: من يصدق انني اشم روائح البلاد الخضراء البعيدة والشطآن الذهبية تعبق حول الشاحنات الغريبة.

قالت أسيله: اصدق، انظري الى هؤلاء السائقين الشقر الذين لوحتهم شموس صحارانا ورياح بحارهم، أية لغة تراهم يتكلمون؟..

قالت ليلى: يذكرني كل هذا بمطاعم بحرية أخذني اليها يوسف في ذلك الزمان البعيد، زمن السلم والحب والاحلام الرضية، يوم كان لدينا القليل لنسافر به، يوم كنا نستطيع السفر الى كل البلاد التي بوسع نقودنا ان تأخذنا اليها. الآن في زمن الحرب، اريد ان ابقى هنا، في سخونة الايام الحاضرة، لا أريد أن اذهب بعيداً، اريد يوسف أن يأتي، وأخي ان يعود سالماً من جبهة القتال وان يعود الرجال من الحدود الى فردوس الوطن الذي يدافعون عنه.

قالت أسيلة: هؤلاء الشقر في صرامة وغموض ملامحهم غريبون تماماً، انهم يرافقون الى هنا أشياء مثيرة وعجيبة. ترى ماذا يحملون في هذه الشاحنات

قالت ليلى دون ان تبالي كثيراً: انني اعرف ماذا تحمل هذه الشاحنات، استطيع ان أحزر: فيها عبير ثلج اوربي وصناديق زهور الكلاديولس وزهور الامريليس البيضاء، اشم فيها روائح شر معلبين يجري تهريبهم بين اغصان الزهور في كاسيتات افلام لفيديو الممنوعة. اتعرفين؟.. ان الزهور كما أتخيل تذبل وتختنق رائحة التبغ وتذوي ازهار السوسن والتيوليب في حصار انفاس

الممثلين المحنطين داخل الاشرطة. المال يجعل الحديد ماء والماء ناراً المال يجعل الرؤوس البليدة اكثر بلادة، واجساد النساء بهية ولكن اقرب الى الابتذال. المال: انه يثقلها بالذهب والزمرد والماس والحرير والتافتا والموسلين، ثياب بمئات الدنانير، سيارات بعشرات الآلاف! ثم السقوط. المال العفن، المال اللذيذ العطر، يوسف يكفيني. ملح الدموع هو المال النقي، هو ملح حبي، هذه الشاحنات تتحول الى دنانير، تلال من الزهور والملابس واللحوم تلال دنانير حامضة

قالت أسيلة: تعالى لندخل قبل ان تسمعيني اكثر من هذا الذي يثقل نفسك ونعرفه كلانا،

- اخشى ان يصل يوسف في الوقت الذي اكون معك.

- اما يحمل مفتاحاً؟.. تعالي لو تدركين كم انتظرتك، ماذا بوسعي أن افعل؟..

- اسيلة الامر ليس بهذا التبسيط.. اتمنى أن تفهمي ما أعنيه.

- ماذا؟.. دعيني ابوح لك مابنفسي، عبر كل الاحداث التي مرت، كنت روحاً طيبة تسري في الامكنة سريان العافية. تحبين الناس وحتى اؤلئك الذين ليسوا جديرين بالحب وتنقذين الذين يحبونك من الحزن. كنت تنشرين مقالات صحفية ذكية وترسمين ملصقات رائعة، ماذا حدث؟.. اكتسحك جنون حبك ليوسف ففقدت كل قدراتك.

- لم افقدها، سوى ان الحب غلبني على أمري..

- الم تمت جوانب عديدة من شخصيتك؟

- كلا بل تنامت وانت التي لاترين.

- لم تتوقعي منى هذا.. اجل، ولكني اتساءل لماذا أخذك حب يوسف من العالم. بدل ان يمنحك مفاتيح الدنيا ويجعلك طليقة في السلام والراحة، دون خشية أوظنون. لماذا لماذا؟ انك تنحدرين نحو الذبول ويوسف مثل كل الرجال يهمه بالدرجة الاولى أن تجني به حباً. وهو من جانبه لم يهمل عمله ولم ينقطع عن الدنيا كما فعلت هل يدرك كم تعانين؟

- اظنه لا يفكر بهذا.. لانني لايعنيني شيء آخر سواه..

- هنا الخطر، تعالي، سأعطيك شيئاً، اعرف انك تسخرين من ترهات العوانس امثالي، لدي حجاب به خرزة مستخرجة من قلب حوت وعظمة صقر جبلي معمر ومرارة سلحفاة قالت امي انه يريح القلب، ويقوي العزائم أمي ماهرة بتراكيب الادوية الشعبية والعقاقير والحجب،

- هل قويت عزيمتك وارتاح قلبك؟..

ـ تسخرين، أعلم انك تسخرين، ولكن لابأس ان كان لاينفع فانه لن يضر على أية حال، لقد تنبأت لي امرأة عرافة ضريرة بأنني سألتقي بالرجل المحبوب خلال هذه الايام ولن نفترق بعد ذلك أبداً..

ـ هذه التي تنبأت بانتهاء الحرب في شهرها الثالث. وهي التي اطلقت رؤيا العذراء، ورؤيا الامام علي ولكنها لاتعرف خفايا الدوائر الاستعمارية جيداً، لابأس قد تنجح هذه المرة سأخذه.. ففيه اشياء نادرة وهذا مايثير فضولي. سأخذه

فكرت ليلى (هذه الفتاة الكبيرة التي لاتزال تؤمن بالخرافات وبالتمائم والحجب ماذا ينفع معها بعد كل هذا؟.. ماالذي سينجيها؟..)

تضرعت عينا أسيلة في ضعف واختلجت شفتاها: ـ هيا.. ادخلي، انا لا أنسى صداقتنا مثلما تنسين، الصداقة لاتموت اما الحب فانه يتغير..

أسيلة الا يجب ان تنسي الماضي.. انك لاتعيشين زمنك: هنا الحياة والاحتدام والحزن وحتى الموت لقد مسك شيء من ذلك: استشهاد خالد، الم تمسكي بزمنك بعد، بالحقائق وحدها؟. اين انت؟

ـ اسمعي، انت الانسانة الوحيدة في هذا العالم التي يسعدني وجودها بعد ذلك الرجل الذي مات، والرجل الذي استشهد

ـ لماذا غنيت بكل هذا الحزن، أمن اجل استدراجي اذ تعلمين تأثير صوتك في؟

ـ غنيت لوليد ابن اخي، صار لاينام الاعلى تنويهات حزني منذ أن غادرت أمه الى بيت زوجها الجديد.

ـ تلقننيه الحزن منذ الصغر، هناك افراح لاتحصى في الحياة اعلمه الحزن حتى لايفاجأ به متى شبَّ والافراح لاتدخل باب بيتي. وفاقد الفرح لايعطي سوى الأسىٰ.

ـ تملكني الفرح ولاتدركين.

ـ هاقد بدأت تواسيني مثلما يفعل معي الأخرون...

لكنك لن تذليني كما يفعلون. أحبيني فقط ولاتحابيني هل تعدين..؟

ـ سأفعل.

أخذتها الى البيت سارت بها نحو زمن هو مزيج من الماضي والحاضر الملتبس، مستقر بين الاسطورة وقوة الواقع وجماله، زمن اعتراضي تبدآن به دورة جديدة من الصبا المفقود تتقاسمان المتعة والحزن وانتظار الأحبة، ودت ليلى للحظة ان تعود الى بيتها وتنام في فراشها بهدوء، تتحسس حركة جنينها الناعمة في بطنها، وتغفو تواقة لكلمات يوسف وحدها، كلماته الغزلة التي نسيها، كلماته الناعمة التي ماعاد يسمعها اياها، ترى هل جف النبع وبدأ انحلال العرى، لم تعد تعلم، تريد أن تنعس، وتنام وتحلم بمباهج الحب المفقودة، لكنها تبعت أسيلة الى بيت الحزن والوحشة

في العدد القادم

رواية الضيف

حسب الشيخ جعفر

اوديسا الرجال السبعة

عادل عبد الجبار

الأميرة

رضا

■ منذر الجبوري

الاميرة تنهض مفتونة بالصباح الجميل
تغسل شرفتها بندى الفجر
تحمل آنية الزهر
تُودعها في الزوايا الانيقات
تقرأ آخر ديوان شعر لشاعرها المتطوع للحب
شاعرها المتفنّن في وصف عطر الحبيبة
وصف ستائرها،
وصف تلك المرايا التي أرقتها المفاتن،
ان الاميرة تترك ديوان شاعرها،
تُودعه بين آنية العطر،
. . .
شاعرها يبدأ الآن فصلاً جديداً من الشعر،
يستحضر الهمسات الاثيرة،
تورق في شرفة الشاعر المتعلق بالحلم
غابة حب
واغنية
وقصائد
يُودعها جانب القلب،
يمضي الى حيث يفترس الحلم ان الاميرة قد اوقدت شمعة،
ورعت زهرة،
وغنت قصائده،
. . . .
تستثير الاميرة رغبتها
تتردد . .
شاعرها
آخر؟

نزهةُ بين أروقة تعرض اليوم آخر ماتتسلى به الفاتنات؟
شاعرها يرقب الآن ساعته
ثم يرقب ثانية موقف الباص . . يحصي النساء اللواتي تباعدن . .
. . يستعرض القامات
يرسم وجه الاميرة بين وجوه النساء اللواتي تقمصن وجه الاميرة،
يخجل من لعنة الظن،
ثرثرة النسوة الغاضبات . .
. . . .
الاميرة تنهي مشاويرها .
تذكر الآن، وهي تدخل شرفتها . ان ديوان شعر يعاتبها . .
فترمقه ثم تهمس سطراً من الاعتذار الرقيق . .
تشغلها فتنة الزهر .
قارورة العطر،
تغلق آخر زاوية للستائر
. . .
شاعرها يتغاضى عن النسوة الغاضبات . .
تثقل خطوته وهو يترك منطقة الباص . .
تتبعه امرأة من النسوة الغاضبات . .
يتلفَّتُ . . . تضحك
يرمقها . . . تضحك
يسألها . . . يغالبها الضحك
وهي تعبد اليهْ
زهرة سقطت من يديهْ

الصورة البصرية في الشعر الجاهلي :

سريالية الصورة في لامية الشنفرى

■ محيي مظفر

يتميز الشعر الجاهلي بسرية عظمته وانتمائه الى تلك الآثار الفنية الخالدة التي استطاعت ان تثبت ديمومتها أمام العصور فتنبعث مع كل زمان بحقيقة جديدة. وقد كثرت في الآونة الاخيرة الدراسات الحديثة عن الشعر الجاهلي لاسيما دراسة الصورة كل منها يتوخى البحث في جانب من جوانبها وعلاقتها ببيئة الشاعر وتجربته الذاتيه.

إن قراءة الشعر الجاهلي تظهر لنا جانبين اساسيين هما الجانب الكلامي والجانب التصويري، واذا أمعنا النظر في الجانب الاخير نتوصل الى ان للشاعر الجاهلي قدرة بصرية فريدة. ففي صورته تجسيد للمحيط والبيئة والمجتمع مما يجعل كل صورة على انفراد تبدو ملموسة نابضة بالحس. فالملكة البصرية التي يتمتع بها الشاعر وقدرته الخارقة على التركيز في الجزئيات ابدعتا شعراً يموج بالحركة واللون والاشكال ما إن تتداخل وتلتئم داخل اطار واحد حتى يظهر منها عمل فني متكامل بدقة خطوطه ووضوح رؤ ياه ودرجة مزاجه.

قد تتضمن القصيدة الواحدة عدة لوحات كل منها جزء متكامل بحد ذاته وبمجموعها تمنح القصيدة جوها التصويري المتناغم. كما ان هذه الصور تنتقل بأوضاع وحالات شتى وماعلينا الا تتبع الصورة والتقاطها كما وردت في القصيدة لنحصل على لوحة فنية قد تكون تقليدية في تناولها للموضوع وربما تكون في صلب الحداثة المعاصرة. فهناك الشكل المجرد والمشخص، وهناك الواضح والمضبب وقد تنزع الصورة لأن تكون تخطيطاً بالابيض والاسود أو مجرد ضربات لونية .. كل ذلك يظهر من خلال دراسة تفصيلية للصورة.

آثرت ان ابدأ مشروع دراسة الصورة البصرية في الشعر الجاهلي بقصيدة تعد من أجمل ما انجزت العبقرية الشعرية عند العرب وهي لامية العرب للشنفري لما تحتويه من مخزون الصور المجسدة لدخيلة الشعر كما يتمثلها من الواقع الصحراوي وعلى الرغم من دعوة الفاظها وغرابة مفرداتها للقارئ المعاصر الا أن لها قدرة ايحائية وتعبيرية تصويرية تنفذ الى أغوار النفس وتحركها فهي أخاذة في سردها رمزية في لامعقوليتها آسرة في تفجعها.

القصيدة تعلن عن موقف: فهي حكاية رجل بتمرد فينتصر ويتجرد فيغتني وهي تجربة روحية تسعى لاستنزاف قوى الجسد للوصول الى قوة الروح ومن ثم وحدتها مع عناصر الطبيعة اللابشرية التي لجأ اليها. فالشنفري يعلن ثورته على العشيرة واحتجاجه انتصاراً لكرامته، فيستبدل البشر وارضهم بالوحش

والصحراء ثم يفر الى تلك الفلاة الموحشة التي ظل الشعراء يرهبونها وهم ينتقلون من مكان الى اخر فلا يجدون مايبدد الوحشة غير صوت يزيدها توحشاً ورهبه كما يقول الاعشى :

لايسمعُ المرء فيها ما يؤنسه بالليل الا نئيم البوم والضوعا

ولكن الشنفرى لايمر بالصحراء مروراً عابراً بل يلوذ اليها سكناً ومأوىً فقد هرب من مجتمع البشر القاسي الى ارض التشرد والصعلكه فاختار من وحشها الذئب والنهر والضبع أهلاً دون أهله فشده الى حيوانها احساس الشفقة ووجد في عذابهم ووقوعهم تحت سطوة الطبيعة انعكاساً لفجيعته بقومه فازداد مرارة وأسى .

للشعراء اساليبهم التي يستدل من خلالها على مواقعهم في الحياة والمجتمع . والشنفرى ـ كما يطرح نفسه في لاميته ـ بدوي مسرف في بداوته، صعلوك خشن العبارة حر غريزي النزعة أبي صادق :

أقيموا بني أمي صدور مطيكم فإني الى قوم سواكم لأميل

فقد حمت الحاجات والليل مقمرٌ وشدت لطيات مطاياوأرحل

وفي الارض منأي للكريم من الاذى وفيها لمن خاف القلى متعزل

لعمرك ما في الارض ضيق على امرئٍ سري راغباً اوراهباً وهو يعقل

ولي دونكم أهلون سيد عملس وارقط زهلول وعرفاء جيال

هم الرهط لامستودع السر ذائع لديهم ولا الجاني بماجر يخذل

بهذه الكلمات النابتة كالجبال الوعرة كالجبال الشامخة كالجبال يعلن الشنفرى ثورته على العشيرة وبهذا التوتر يمعن في تصوير مشاهد الطبيعة ووحشها فتتكامل الصورة وهي تنتقل بين وصف الارض والمناخ ليلاً ونهاراً في الحر والمطر فيجسد صورته تجسيداً حياً فيه من الدقة والامانه ما يقرب القارئ من صورة تلك الطبيعة القاسية عبر اللغة الخشنة والقافية المعبرة والايقاع المنفعل وحركته المتذبذبة بين الشد والارتخاء كما انه يتعرض لبيان صفات المجتمع القبلي وعاداته وغزواته ونهبه وأذاه ثم الفخر بنفسه وتعاليه واخيراً صبره على الجوع والتشرد. فالقصيدة حدث ممتد ومشوق مليء بالحركة تتمثل فيه كل شاردة خفية ومرئية .

يقول الاستاذ يوسف اليوسف ضمن فصل خاص عن لامية العرب في كتابه مقالات في الشعر الجاهلي حول السمة التجسيدية للكلمة في اللامية : «تلجأ اللامية الى مفردات من النمط التجسيدي لتحقيق غاية اساسية هي فض موخرات اللاشعور عبر تشخيص المشاعر والصراعات التحتانية . ومن خلال هذه الخصيصة التجسيدية للالفاظ نملك ان نميز أحاسيس الشاعر الناشطة . ان هذه السمة تعني الاعتماد على التصوير البصري قبل كل شيء . ص ٢٥٥

وفي مكان آخر من الكتاب وتحت عنوان الخيال والتصوير يقول الاستاذ يوسف اليوسف :

«وأيا ماكان الشأن فإن اللامية لاينهض التصوير فيها على مبدأ عام واحد ولكن المبدأ الاشد بروزاً والاكثر عمومية عن سواه هو أن الخيال فيها نزاع الى تجسيد الانفعالات ومسرحتها، والى تشخيص المحتويات النفسية اي تحويلها الى شخصيات واحداث دامية . »

ثم يقول : «واذا كانت لامنطقية العلاقة بين الالفاظ هي اساس التصوير العظيم كما اعتقد وكما بينت في مقالات سابقة فإن الشنفرى كثيراً مايحقق النجاح في مضمار التصوير . » ص٢٧٧

تتوخى دقة الوصف التي تمتاز بها اللامية رسم صورة واقعية تبدو شدة صدقها وأمانتها في المواءمة بين قسوة اللفظ وقسوة الحال . ولكي يمنح الصورة مداها التعبيري الى أقصى حد فإنه يلجأ الى تجسيد الفكرة وخلق حالة من التضاد واللا معقولية ليضعها في اطار دراماتيكي مؤثر. وهو هنا لايقتصر على رسم لوحة ذات ابعاد ملموسة محسوسة يستخدم فيها اشكالاً من واقع تلك البيئة حيواناً كان ام نبتاً أم طبيعة ارضية بل انه يلجأ كذلك الى تجسيد المجردات وانسنتها كما انه يلجأ الى استخدام الصوت والحركة في الوصف مما يجعله، في حالة مسرحه الحدث، أقرب الى الصناعة السينمائية منه الى اللوحة الساكنة .

يلتقي الشنفرى مع السرياليين في اكثر من حالة : فهو يلتقي معهم في ثورية القصد اولاً وفي الصراع الضاري بين قوى الروح وشروط الحياة ثانياً ثم في لا معقولية الصورة وابداعها العفوي ثالثاً واخيراً في مسرحة الحدث وتصويره بالحركة والانفعال . والصورة أو مجموعة الصور التي تتضمنها اللامية تقود الشاعر الى ذروة ما يسعى اليه وهو اتحاده بالطبيعة وتطويعها لسيطرته مؤكداً بذلك قدرته على التوصل الى ذلك التكامل بين واقعين . غير أنه في الوقت نفسه يكشف عن تلك الحالة السلبية التي سقط في اسارها كل من الشنفري وبعض السرياليين . ونحن هنا لايهمنا سوى الموقف الابداعي التصويري والامساك بالقدرة التشكيلية التي ابتكرتها مخيلة الشاعر وجسدتها لاميته . فقد استطاع الشنفرى أن يتمثل الوضع النفسي البشري مستخدماً عناصر من الواقع المحيط به فابدع صورة تجمع بين التناقض واللامعقولية من أجل التوصل الى كمال فني فريد .

يشير اندريه بريتون في بيانه السريالي الاول الى ضرورة التعبير بصرياً عن الادراك الداخلي وكشف الوعي عن قوى الحياة الروحية وما اللامية الا رسم واقعي لصورة ماثلة في الفكر، فالشنفرى يثور على عشيرته احتجاجاً والتمرد على الواقع والخروج منه الى الطبيعة سمة رومانسية يلتقي معها السريالي غير أن الاول ينظر الى العالم الجميل بكآبة بينما يلجأ السريالي، من خلال سخريته المريرة، الى ايجاد وحدة عاطفية تجمع بين الواقع واللاواقع، بين الوعي واللاوعي.

على امتداد القصيدة التي تبلغ ثمانية وستين بيتاً يرسم الشنفرى صورة مفصلة عن واقعه النفسي والوضعي، اذ قلما تخلو الابيات من تصوير لمكان أولشيء. ولكن ذلك وحده لايكفي لرسم اللوحة التي نتوخى الوصول اليها من خلال هذه المحاولة. ولكن مزج الابيات ثم الاخذ باطرافها جميعاً يضعنا أمام اللوحة الواحدة فهناك الى جانب الصور الصغيرة المتفرقة يمكننا استخراج اربع مجموعات تصويرية اساسية اذا تتبعنا عناصرها نستطيع ان نضع ضمن إطار واحد لوحة فنية متكاملة ذات بعد واقعي رمزي. بل إن الشنفرى المتمسك جداً بدقة التفاصيل ومتابعتها ما ان يضع لمسته على الشيء حتى يكسبه بعداً تعبيرياً خفياً مما يجعل لوحته الفنية، على قدر ما فيها من واقعية في التصوير تبدواقرب الى الاجواء السريالية. فالشاعر يتغلغل في عناصر الطبيعة ولكنه يبقى محافظاً على فرديته ذهنياً وشكلياً بالرغم من أن دواخله تكتسب صفة تلك العناصر وتتحد بها اتحاداً عضوياً.

واللوحات الاربع الرئيسية في اللامية تتصدى كل منها لموضوع يختلف شكلاً ويقترب بعضه من بعض في المضمون. وهي تشمل: الصورة الشخصية للشاعر، مجموعة الذئاب، مجموعة القطا ثم مجموعة الظباء والوعول. وفي هذه المجاميع يبرز الشاعر عنصراً اساسياً في التكوين ومحوراً تتشكل حوله باقي عناصر اللوحة ووحداتها المتفرقة. ولتتبع الصورة وجمع أجزائها من داخل القصيدة - خصوصاً لرسم الصورة الشخصية - فإن الامر يتطلب انتقاء الابيات دون التقيد بموقعها وتسلسلها داخل القصيدة وكذلك الامر بالنسبة للصور الاخرى وان كانت صور المجاميع الحيوانية قد جاءت متوالية في القصيدة بالاساس:

١ - الصورة الشخصية:

يصف الشاعر نفسه في اكثر من مكان، وأقصد بالوصف هنا هيئته الخارجية. فالقصيدة بشكل عام تتركز على ذات الشاعر تركيزاً شديداً غير أن الملامح التي يمكن عن طريقها التعرف الى شكله تظهر من خلال تباهيه بصفاته ومؤهلاته الجسدية والنفسية وبتتبعها بوسعنا ان نتمثل حجم الجسم والاطراف والرأس ثم الشعر واللباس. فالشنفرى كما جاء في القصيدة رجل ناحل الجسد تكاد ترى من شدة نحوله حروف فقار الظهر ورؤوس الاضلاع التي يصفها بالبياس. ووصف جسده بالنحول يرد في اكثر من مكان لانه مرتبط بشدة الجوع الذي يعاني منه لذا فهو- اي الجوع - محور ينطلق منه الى صور أخرى غاية في الدراماتيكية سنأتي عليها فيما بعد. بل ان تجسيد الحالة يسحبه الى تجسيد مجردات اخرى كالخوف والظلام والمطر فيقول في معرض حديثه عن غزواته الليلية التي يلجأ اليها بدافع الجوع:

وليلة نحس يصطلي القوس ربها واقطعه اللاتي بها يتنبل
دعست على غطش وبطش وصحبتي
سعار وارزير ووجر وافكل

فهو في ليلة شديدة البرد قد تدفع المرء الى اشعال قوسه ليتدفأ به يطأ الشاعر على الظلمة والمطر الخفيف وبصحبته حرارة في الجوف من شدة الجوع وبرد يغزو جسده وخوف ورعدة. فقد جعل الظلمة والمطر ارضاً قاسية يطأها دون اكتراث لما يعانيه كما جعل الخوف والبرد والرعدة صحبته ورفاقه في هذه الرحلة.

وحين يصف لنا تعففه عن الجوع وشجاعته وبأسه وكبرياءه فإنه يرسم بالمقابل صورة اخرى لنقيضه المتقاعس الذي لاعمل له إلا التطيب والتكحل، وهي صورة كاريكاتورية عن شخصية يحتقرها ويأنف ان يكون مثلها فيقول:

ولست بمهياف يعشي سوامه مجدعة سقبانها وهي بهل
ولاجباء اكهى مرب بعرسه يطالعها في شأنه كيف يفعل
ولاخرق هيق كأن فؤاده يظل به المكاء يعلو ويسفل
ولاخالف داريه متعزل يروح ويغدو داهنا يتكحل
ولست بعل شره دون خيره ألف اذا ما رعته اهتاج اعزل

ولست بمحيار الظلام اذا انتحت

هدى الهوجل العسيف يهماء هوجل

بهذه اللهجة الساخرة يرسم لنا صورة رجل ناعم يتهيب الصعاب فيقول: إنه لايخاف العطش كما يخافه غيره من الرعاة

ولاجبان ضعيف يستشير امرأته في كل اموره ولا هو ذلك الخائف المضطرب الذي يبدو وكأن قلبه من شدة الخفقان، معلق بطائر يعلو به ويهبط ـ ونحن هنا ازاء صورة داخل صورة ـ ثم انه ليس ممن يختلف عن تلبية النداء فيبقى متلهياً يغازل النساء وقد تدهن وتطيب واكتحل ولا هو بالعاجز الضعيف الذي يحول شره بينه وبين الخير، واخيراً فالظلام لايحيره ويضلله كما يضيل غيره. نحن هنا ازاء شخصية على جانب من الهندمة والنعومة وما ذلك الا تمهيد للصورة النقيض الوعرة المظهر الخشنة والتي هي صورة الشاعر:

اذا الامعز الصوان لاقي مناسمي تطاير منها قادح ومفلفل

فالشاعر ذو الجسد الصلب له قدم كالحجر اذا وقعت على حجر اخر يقدح ناراً وهي صلابة متأتية من شدة بأسه ومقاومته اذ يقول:

أديم مطال الجوع حتى أميته وأضرب عنه الذكر صفحاً فأذهل

وأستف ترب الارض كيلا يرى له على من الطول امرؤ متطول

ثم يقول:

وأطوي على الخمص الحوايا كما انطوت

خيوطة ماري تغار وتفتل

إنه يلجأ الى قدرة التركيز النفسي كالمتصوف فيذهل عن الجوع ويصرفه عنه، بل يأكل التراب ولايمد يده لانسان، فيطوي بطنه بإحكام كما يطوي فاتل الخيوط خيطه باحكام. واذ يمعن في وصف جسده يقول في مكان آخر من القصيدة:

وآلف وجه الارض عند افتراشها بأهدأ تنبيه سناسن فحل

واعدل منحوضاً كأن فصوصه كعاب دحاها لاعب فهي مثل

تكاد ترى عظام ظهره وأضلاعه اذ يتوسدها على الارض بل كأن فواصل عظامه كعاب بيد لاعب يبسطها فتنتصب امامه. بعد أن نحصل على تخطيط خارجي لهيكل جسمه الناتيء العظام يصف لنا في مكان آخر عظم ساقيه اذ يقول:ـ

وخرق كظهر الترس قفر قطعته بعاملتين ظهره ليس يعمل

انه يسلك ارضاً قفراً واسعة لم يسلكها غيره من قبل يقطعها على ساقين (عاملتين) مما يوحي بعظم الساق وصلابتها ولعل ذلك يجعلنا ندرك سر قدرته على الغزو السريع الخاطف والحركة الخفية حتى ان ذلك يغدو مثار حيرة السكان اذ لايدرون أهو ذئب ام ضبع أهو قطاة أم صقر، اهو من الانس أم الجن.

ثم يجسد لنا الشاعر شكل رأسه ووجه فيقول:

ويوم من الشعري يذوب لعابه أفاعيه في رمضائه تتململ

نصبت له وجهي ولاكن دونه ولاستر إلا الاتحمي المرعبل

أنه يمنحنا بهذه الحسية التعبيرية جانباً من البيئة التي يعيشها: صحراء لاهبة تجعل الافعى تصطلي بنار الرمل من شدة الحر. بل ان هذه الحرارة كفيلة بأن تجعل كل شيء يسيل تحت وطأتها ولكن الشاعر يقف ازاء هذا السيف البتار عاري الوجه لايستره لثام فيتحداه كما تحدى من قبل وحوش الصحراء وسباعها. يضاف الى ذلك ان الشاعر لايرتدي سوى ثوب مهلهل بعد ذلك ينتقل الشنفرى الى وصف شعره الطويل الملبد الذي اذا هبت عليه الريح يتطاير كما تتطاير اللبائد لأن هذا الشعر لم يعرف الدهن ولا الغسل ولا الفلي.

تكاد الصورة هنا تقترب من الاكتمال اذا وضعنا أجزاءها في المكان المناسب فيبدو لنا شكله واضح الملامح الا إننا لابد من العودة الى بداية القصيدة لاستعارة بيتين نضيفهما الى المظهر الخارجي لتتم الصورة كما ارادها الشنفرى: فالشاعر يخرج الى الصحراء بصحبة ثلاثة:

ثلاثة اصحاب: فؤاد مشيع وأبيض اصليت وصفراء عطيل

هتوف من الملس المتون يزينها رصائع قد نيطت اليها ومحمل

اصحابه الثلاثة هم: قوس رشيق مرنان وسيف صقيل وقلب لايعرف الخوف. الا ان السيف نجده مشدوداً الى جسد الشاعر بحماله ويتدلى الى جانبه غمد مرصع. هذه العدة اذا ماتصورناها مضافة الى هيئة الشاعر السابق وصفها من ثياب مهلهلة وشعر شعت وجسد نحيل نكون فعلاً ازاء صورة فريدة في تناقضها وغرابتها صورة يتجسد جوهرها المتين في صلابة القسمات وقوة التحدي بينما لاينم ظاهرها الا على فقر المظهر وضعفه.

٢ ـ لوحة الذئاب

لتتبع صورة تتمثل مجموعة الذئاب وتجمع في تكوينها بين واقعية المشهد وايحاءاته الرمزية ينبغي الأخذ بمجموعة أبيات ينفرد كل منها في تصوير حالة معينة ولكنها تشكل مجتمعه الخطوط الأساسية لبناء اللوحة المتقنة فنياً. ينتقل بنا الشاعر في القصيدة من حالة وصفه للجوع وتعففه عن مد يده للزاد حيث يمد كل جشع، الى تجسيد

حالة الجوع هذه والامعان في التعبير عنها بخلق المعادل الموضوعي. إنـه يمنـح الصـورة بعداً انسانياً ابعد مدى وأقرب تصوراً عن طريق معالجته معالجة بصرية بحته. فيتخذ الذئاب بديلاً عن وصف ذاته معلناً انه، وهو الموجود ضمن هذا المجتمع اللابشري، قد غدا احد الذئاب الجائعة يعاني ما تعاني:

واغـدو على القـوت الـزهيد كما غدا أزل تهاداه التنائف أطحل
غدا طاويـاً يعارض الريح هافياً يخوت بأذناب الشعاب ويعسل
فلما لواه الجـوع من حيث أمـه دعـا فأجـابتـه نظـائـر نحل
مهلهلة شيب الـوجـوه كأنهـا قداح بكفي ياسـر تتقلقـل
أو الخشرم المبعوث حثحث دبره محابيض اوداهن سام معسل
مهـرتـه موه كأن شدوقهـا شقـوق العصي كالحـات وبسـل
فضـج وضجت بالـبراح كأنهـا وايـاه نوح فوق عليـاء ثكـل
وأغضى وأغضت واتسى واتست به مراميـل عزاهـا وعـزتـه مرمـل
شكـا وشكت ثم ارعـوى بعـد وارعـوت والصبر إن لم ينفع الشكو أجمل
وفـاء وفـاءت بادرات وكلهـا على نكـظ مما يكـابـد مجمل

حين يصبح مكتفياً بزهيد القوت فإنه بذلك يغدو أحد الذئاب الجـائعـة وينحو منحاه بل يغدو هنا ذئباً يقطع الشعاب والقفار مهتز الجسـد من شدة وهنـه، أطحـل اللون - اي لونه ابيض مغبر - الصورة تبدأ بوصف شكل الذئب الواحد منهم ثم تلتئم مع بعضها فتظهـر نظـائر هذا الذئب وتتشكل بذلك مجموعة ذئاب كلها ناحلة الجسد كالحة تلتف حوله وقد جمعتهم مصيبة واحدة والشاعر يمعن هنـا في تصويـر النحـول لاجئاً مرة أخرى الى الصوت فيقول ان الـذئـاب من شدة ضعفهـا تكاد تسمع قلقلة عظامها وهي تسير بل يذهب الى ابعـد من ذلـك فيعطي للتجمـع صفـة صوتية أخرى اذ يقـول ان تلبيتهم لنـداء أخيهم الـذئب ووصـولهم مرة واحدة يشبه دوى النحل وهو مقبل على العسل. ولرسم شكل الذئب بالاضافة الى عنصـري الهيكـل واللون، فإن الشاعر، بتجسيده تأثير الجوع على هذا الحيوان يصف افواه الذئاب التي اهلكها الجوع والعطش بأنهـا (كـالحـات وبسل) اي غدت مسوده كالعصي المشقوقة بل ان كلمة بسل توحي بمنظر كريه مقرف.

يعود للصوت فيقول الشاعر: فضج وضجت - اي انه استعوي رفـاقـه فاستجـابوا وبذلك غدا الشاعر العنصر الاساس في اللوحة والشكـل المميـز الـذي منـه نشأت اللوحـة ومنه ستتكون عناصرها ويتبلور تعبيرهـا. يتجمـع الـذئـاب.. يتناوحون ونحن هنا ازاء حركـة جديـدة فالتنـاوح ينبغي رفـع العنق فهم في حركـة واحـدة يرفعـون اعناقهم ويقيمون هذا المأتم الكبير الذي يستصرخون فيه الطبيعـة. وحـين نأتي الى البيت العاشر من النص السابق يصل بنا الشاعر الى حالة اليأس التي توصل اليها الذئاب: اذ لاجدوى من الصراخ وعليهم ان يتفرقوا ويعودوا من حيث أتوا.

اذا استثنينا الحس الانساني في هذه الصورة التي تجلت فيها قدرة الشاعر حين ضمنها عاطفته المتأججة الدائمة النزوع الى من يقف معـه ويتجـاوب وايـاه في المجتمـع الانسـاني فإننـا نبقى ازاء مشهد دراماتيكي تمتزج فيه الصورة بالحركة والصوت. فاللوحة هنا تظهر فيهـا عنـاصـر الشكـل واللون ممـتزجة بالتعبير واذا امعنا البحث في التفاصيل وتتبعنا هدف الشاعر في ايجاد الصورة لوجدناها تتمحور حولـه وبـذلـك يكتسب هذا التشكيـل الـواقعي بعداً رمزياً يعززه اللون الابيض الـترابي الـذي هو لون الـذئاب منعكساً على امتداد السطح المترامي الاطراف. واذا علمنا بان احداث الصورة كما تدل عليـه القصيـدة قد وقعت في اول الصباح حين يكون الضوء صافياً رقـراقـاً فإن لون الارض الـرصـاصي المشـرب بالصفرة قد يزيد في تعميق البعد الميتا فيزيقي الذي توحي به عادة المسافات اللامتناهية.

٣ - لوحة القطا

هذه اللوحـة تبـدو اقـرب الى الحس السينـمائي منها الى اللوحة الساكنة، لما تتضمنه من سرعة الحركة ورهافة الصوت واعداد الطير الكبـيرة. تنشأ الصـورة حين يحاول الشـاعـر أن يبين لنا، ضمن ما يبـين من قدراتـه وتفـوقـه على قسـوة الطبيعـة حين تحدى الجـوع والعطش غدا اشـد قدرة من طير هذه الفـلات ووحشها في اصطياد رزقه والحفاظ على حياته. فحين يلمح بركة ماء فإنه يغدو اسرع من الطير لارتيادها:

وتشرب آساري القطا الكدر بعدما سرت قُرَباً احناؤ ها تتصلصل
همت وهمت وابتـدرنـا وأسـدلت وشمـرمني فارط متمهـل

فوليت عنهـا وهي تكبـو لعقره   يبـاشـره منهـا ذقـون وحـوصـل

لقد اختلف الموضوع وتشابه المضمون كما تغير مزاج اللوحة. فالقطا اجتاز مسافة ليرتاد الماء وتكاد تسمع (صلصلة) احشائهم من شدة العطش لقد ارخى الجناح وجاء متباطئاً على عكس الشاعر الذي شمر ثوبه فوصل الى الماء وشرب منه فلم يبق للطير غير بعضه. هذه اللوحة الساحرة ذات الحس السريالي تقع في شقين فهي اولاً تمثل الطيور محلقة وقد اسدلت الجناح وتباطأت في الحركة وعلى الارض يسابقها الشاعر وحين يرد ويعود تتساقط هي بعده فوق الماء وهنا نأتي على الشق الثاني من الصورة:

كأن وغاها حجرتيه وحوله   أضاميم من سفر القبائل نزل
توافين من شتى اليه فضمها   كما ضم اذواد الاصاريم منهل
فعبت غشاشاً ثم مرت كأنها   مع الصبح ركب من أحاضة مجفل

لقد تجمع القطا من كل مكان كما تتجمع قوافل المسافرين ونب عنهم صوت ضاج كما لو كانوا يرغون فيما بينهم لا بل انهم كقطيع ابل تزاحمت حول الماء، شربت بسرعة وخوف ثم عادت مسرعة من حيث اتت.

٤ ـ لوحة الظباء والوعول

يقول والاس فاولي في كتابه «عصر السريالية»: إن اعمق تعاليم السريالية تدور حول الوحدة والتوحيد» ولا أجد وصفاً ادق للامية الشنفرى من تعريف والاس فاولي هذا. فبعد أن قطع بنا الشاعر هذا الشوط البعيد، جاء يعلن عن حالة تصالح مع محيطه فها هو يقطع القفر آمناً بينما تغدو الايائل وتروح من حوله بعد أن الفت وجوده بينها. وحين يحل الاصيل يعتصم على جبل وتلف الايائل من حوله كأنهن عذارى يرتدين بيض الثياب:

ترود الاراوي الصحم حولي كأنها   عذارى عليهن الملاء المذيل
ويركدن بالآصال حولي كأنني   من العصم ادفى ينتحي الكيح أعقل

لقد انسن كل شيء واستكن له وها هو يدخل الانثى الى هذا العالم من خلال صورة الظبيه. إنه لم يعد واحداً من هذه الايائل حسب بل غدا سيدها وبؤرة تجمعها كما سبق وان غدا ذئباً يقود موكب عزائهم فالاراوي (الصحم) اللائي يشوب اذرعهن البياض والسواد يراهن الشاعر عذارى يرتدين اثواباً مذيلة للتيقن حوله كما لو كن يتوددن اليه وهو مسترخي على الجبل وكأنه وعل متوج. لقد وصل الى حالة من الامان والسلام حين غدا كل شيء طوع أمره.

اننا بازاء لوحة فنية تكاد تتوفر فيها جل العناصر الفنية كالشكل واللون والابعاد. فنحن اذ يجسد الشاعر في شخصية الوعل نكاد نتصور مخلوقاً اسطورياً يجمع بين الانسان والوحش. هو مخلوق قد يذكرنا بالثور المجنح او ابي الهول. من حول هذا المخلوق تنتشر مجموعة ايائل تتحدد باللونين الابيض والاسود بينما يتحدد جو الصورة بشكل عام وفق الزمن الذي يجري فيه الحدث ـ وهو الاصيل ـ كما يتحدد مزاجها بزج اللون الارجواني الذي ينتشر عادة في الافاق اثر نزوع الشمس للمغيب يشوبه شيء من الدكنه التي تضفي عليه تدرجات لونية تنتشر في آفاق لامتناهية. وللون هنا دلالته الحسية الانفعالية ولاشك.

واذا ماتدارسنا البناء الخارجي للتكوين فاننا نلمس تناسقاً في تنظيم الاجزاء وتوزيعها على المساحة الارضية. فهناك الموضوع الرئيس الذي يمثل شخص الشاعر وقد تربع على سفح الجبل تحيط به الظباء في منزلة ادنى فيأخذ شكلهم مجتمعاً تكويناً هرمياً. ثم ان كلمة (أدفى) تعني الوعل الكبير ذا القرون وبذلك تغدو صورة الوعل بحد ذاتها مشخصة واضحة الخطوط والحجم بينما الظباء وهي أصغر حجماً، تحتل موقعاً دون موقعه. واذا عدنا الى القصيدة نجد ان الوعل ليس حيواناً بالمعنى الحقيقي وانما هو انسان في هيئة وحش قوي وبذلك نكون ازاء مخلوق غريب ووجوده في الصورة على هذا الشكل يحقق الشرط السريالي في اللوحة إذ لو كان مخلوقاً بشرياً اعتيادياً لاتخذت الصورة صفة رسم لمنظر طبيعي جد مألوف ولكن هذا المزج بين المعقول وغير المعقول هو الذي حقق للصورة فرادتها وعمق مغزاها.

ان العزلة لم تحول الشنفرى الى صرصار كم حولت كافكاً بل منحته عصمة وقوة. كما ان نفوره من المجتمع البشري جعله يبحث عن شكل آخر من اشكال التعايش فاتحد مع الوحش وتوصل الى وحدة اكبر حين اصبح جزءاً من الطبيعة.

روايات جان جينيه

■ مزاحم الطائي



١ . لقد كُتبت باللغة العربية وترجم إليها الكثير من المقالات والدراسات عن مسرحيات جان جينيه على عكس رواياته[1] رغم أن هذه الروايات اكثر قيمة فنية وأحتوت على أهم الافكار والصور وحتى الأسماء[2] التي وردت فيها بعد في المسرحيات ـ عدا الافكار السياسية في الثلاث الأواخر منها.

وحين نبادر بالكتابة عن الروايات قد يقول قائل: وهل أبقى جان بول سارتر في كتابه عن جينيه[3] بقية من قول. وهل لنا غير الاتكال على هذا الكتاب؟ ونحن نجيب باننا لا نحاول هنا الخروج من أسار ذلك الكتاب الذي طوّق الكثير من دارسي جينيه فحسب، بل وسنلقي الضوء على العديد من المفاهيم الرئيسية غير المقنعة والواردة فيه.

لقد بدأ جينيه الكتابة بالرواية ثم انتقل منها الى المسرحية، كما فعل العديد من الكتاب الفرنسيين أمثال جيد وكوكتو وبرنانو وجوليان جرين ومورياك وسارترودى بوفوار وبيكيت[4] وقد تميزت الأولى عنده عن الثانية من عدة وجوه: الاول ان لغة جينيه في الرواية اكثر تلقائية وأقرب الى الشعر، وقد قيل غالباً بان رواياته الاربع الأول شعر نثري وليست روايات[5].

لقد تحسَّ جينيه قيمة الكلمات والاسماء بصورة عميقة، وأحبَّ القابلية الاستثنائية للأطفال في خلق الكلمات دون إفراط (معجزة الوردة ص٥٥) وخيال الطفل عاجل وخاطف (كوريل من بريست ص١٨٤) ووروجر «لم يحزر قط ان السلاح كان زائفاً وعمليا بدون نفع، ويجعله رمزاً، كان كل الخطر الاعظم. في مضاء السلاح الحقيقي، في هدفه المطلق، ومناورته التامة، هناك توجد جرثومة فكرة القتل، متبلوراً، بشكل كاف لارهاب الطفل الذي يخاف ـ الطفل الذي يخترع الرموز يخاف مما يدعى بشكل خام بالحقيقة ـ حيث تستطيع السكين الرمزية من تقديم مصدر عملي للخطر. .» كوريل ص١٨٣-١٨٤

وقال «إن الكلمات تعيدنا للرحم والدم والارض» معجزة ص١١٠ «انا أقلع الكلمات من أعماق وجودي، من منطقة لا مدخل فيها للسخرية، كلمات مشحونة بكل الرغبات المدفونة التي أحملها وأعبرّ عنها على الورق عندما اكتب» معجزة ص٣٣

ومن هنا نلاحظ أن عملية التسمية والكلمات «أنسنته» للأشياء وإضافة «صفة» غير موجودة اليها، بينما يرى سارتر أن تسمية الأشياء يقصد بها تحديد جواهر الأشياء. إن اللغة وكل خبرة إنسانية وهي ليست عملية رياضية أوفيزياوية، تتمضخ دوماً بالتجريد والخيال ولنأخذ التعابير البلاغية كالمجاز والاستعارة امثلة واضحة على ذلك.

الوجه الثاني آفاق الروايات كانت محدودة، وصفٌ للقاءات حميمية ما بين اللصوص والمتشردين والسماسرة والمحكومين في السجون، وأتسعت في المسرحيات لتشتمل حالات انسانية عامة. وتناولت لأول مرة ـ إعتباراً من الشرفة فالسود فالحواجز ـ مواضيع سياسية مكشوفة، وبالأخص اضطهاد فئات من المجتمع كالمستعمرين والزنوج، رغم إنكار جينيه الشخصي للتفسير السياسي لمسرحياته، اذ يقول انه لم يكتبها للدفاع عن أحد او الهجوم على أحد «وأن لا شيء يمكن صنعه مع جدل حول اقتراح المجلس البلدي ـ أظن أن للخدم نقابتهم. ليست تلك هي مشكلتنا. . . اذا ما كانت مسرحياتي تساعد السود فانا لست مهموماً لذلك. انا لا اؤمن بذلك. مهما يكن، أنا اؤمن بان ذلك النشاط، القتال المباشر ضد المستعمرين، يفيد السود اكثر من مجرد مسرحية».

الـوجه الثالث ان بعض المسرحيات إتسمت باللاتصميم والبعد اللامرئي الحالم، بينما اتجه بعضها الآخر نحو التقليدية، والخادمات والشـرفـة خير تجسيـد لذلـك[6] وأقـل منهما بقليل في إنتظار الموت، واحتفظت الحـواجـز لوحـدهـا باللون السـريـالي الذي طبع روايات (يوميات لص)، التي كتبت بعد لقاء الكاتبين لاول مرة سنة ١٩٤٤ ونشر كتاب سارتر عن جينيه. قال جينيه «كنت غير قادر غالباً على الاستمرار بالكتابة، كتاب سارتر ترك فراغاً، أدى الى تلف ذاتي، هذا التلف أجاز لي التأمل الذي قادني الى مسرحياتي».

لاشك ان كتاب سارتر، الذي ظهرت أجزاء منه في مجلة الازمنة الحديثة سنة ١٩٥٠ ثم نشر كاملاً سنة ١٩٥٢ كان السبب الأول والمباشـر لشهـرة جينيه، وقد أتخذ فيه كاكثر الامثلة اكتمالاً للطريقة التي يحيا بها الانسان حياتـه كما يريـد، وليس كما يريـد المجتمع، وتطبيقـاً نادراً لمقـولة المسؤولية[7] معتمداً في ذلك على ثلاثة أوضاع غير اعتيادية عايشها جينيه.

٢. اننـا نرى أن هذه الاوضـاع الـثلاثـة لايمكن ان تكـون من مقـومـات الشخصيـة الـرافضـة اراديـاً وبصـورة فعالة لقيم الطبقة الـبرجوازية السائدة[8] فالوضع الأول، وهو مجهولية الابويين، ليس إختيارياً بالنسبة للمتمرد، وإنه كانت له بالضرورة تأثيرات سلبية. والوضع الثاني، وهو الايروسية المثلية، لايبدو رفضاً جوهرياً بذاته، إضافة الى ان المجتمع البرجوازي الغربي وان أبدى امتعاضاً منه، تحت تأثير التقاليد اليهودية ـ المسيحية، انعكست على التشريعات المجردة والقـائمة لحد الآن، فانه أخذ بتغيير نظرته باتجاه الاعتدال اكثر فاكثر، وإن الأعـراف الأدبية في قطرنا لا تسمح بايراد شواهد قاطعة على ذلك[9]

واما الوضع الثالث، وهو السرقة، فمن الغرابة إعتباره تمرداً ضد قيم أونظم المجتمـع، لان اللص لا يثـور مطلقـاً على التمييـز بين طبقتي المالكين والمحرومين، ولا يستنكر بارتكابه السرقة أو النهب أو الاحتيـال مشـروعيـة الملكيـة الخاصة، وانما سوء توزيعها، إنه يريد إعادة التوزيع، حصة له من الآخرين، دون أن يلغي دور المالكين نهائياً.

ونستطيـع أن نجـد تعبـيراً عن ذلـك في كتـاب معجـزة الـوردة (ص٦١) «عندما كنت فقيراً، كنت حقيراً، لانني كنت أحسد ثراء الآخـرين، وهـذا الشعـور غير اللطيف دمـرّني، اصابني بالتلف، اردت أن اكون لطيفاً ولكي أشعر بالرقة... أنا اسرق لكي اكون لطيفاً»

إن اختيـار المـرء للجنسيـة المثلية والسـرقـة، أوأيٍّ من اشكـال الجـريمـة الاخـرى لا يشكـل تمرداً على النظـام الاقتصـادي والاجتماعي القائم، بل انه أبعد من ذلك، يعتبر إختياراً كاذباً، إنه مثل اختيار أعمال الخير نفسها، الاثنان مقبولان (وأحياناً مفروضان) من النظام، وان كان على درجات، ولكنهما مقبولان في النهاية، وان بدا المجرم كالطفل الذي يصرخ بوجه والديه، مجرد تمرد شكلي ومؤقت.

٣. إن أهمية جينيه لا تتأتى من سلوكيته الشاذة، وإن كانت تمثل خبرة، وانما من كونه كاتب سيدتنا للزهور ومعجزة الوردة، الى آخر المـؤلفـات، ومن ثم خالقـاً لعـوالم خيـالية تمثل بحد ذاتها، وبغضّ النظر عن أبعادها، رداً وتجاوزاً للواقع والنظم.

إنَّ مفهـوم سارتـر في الخيال، وهومقتبس من هسـّرل، أن «كل وعي هووعي بشيء»[10] وان التخيـل وعي (م ص١٤س ص١٩) ورغم التمييـز بين أخيلة مادتهـا مستعـارة من عالم الاشيـاء ـ أخيلة المصوّرات والصور الفوتوغرافية والكاريكارتير، وأخرى مستعارة من العـالم الـذهني ـ مثـل الـوعي بالحـركـات والمشـاعـر (م ص٢٠ س ص٢٦) فان الأخيلة خُلقت من المعرفة (م ص٤١ س ص٥١) وان الخيـال مقيّد بالقصد منـه، وان القصـد هودومـاً نحوشيء ما (م ص٦٣س ص٨١) مثلما الكـراهية كراهية شخص ما، والمحبة محبة شخص ما (م ص٧٧س ص٩٨)

ومن ثم فان الخيال لا يعلم شيئاً (م ص١١٨ س ص١٤٨) ولا تعارض بينه وبين التفكير (م ص١٤٠ س ص١٤٤) وبالنتيجة فان كل خيـال بُني في الحـقيـقـة على أُسس واقعيـة (م ص١٥٥س ص١٩٤) وينقـل سارتـر عن ف. ماوتير «نحن ننكر بصورة مطلقة وجود "الأخيلة" حواشي م ص٢٢٧ س ص٦

اذن فان سارتـر ينتهي الى انكـار شرط الحـريـة المطلق، شرط الفعـل والفكـر الخلاّقـين معـاً، ألا هو الخيـال. أليس هو الشيء الـوحيـد الـذي يتسرب اليوم من القبضة الفولاذية الرهيبة للانظمة الشمـولية والحكـومـات؟ ان التخيـل من قابليـات العقل، وهوإذ يذهب الى «تجـريـد الـواقـع، انـما يتجاوزه نحوعالم آخر، لا يشبه العـالم الـواقعي (١١) وإلا لم يعدْ خيـالاً، فهـوما «ليس»، النفي التام، مالم يوجد بعد.

ان المفهـوم الهسـرلي ـ السـارتـري هنـا عائق امـام ادراك جوهـر الابداع الفني، وقيمة جينيه الحقيقية، هي قيمة الفنان إطلاقاً. لقد كان سجنه حافزاً قوياً لتكثيف عنصر الخيال في كتاباته «السجن بيتٌ للأوهـام» معجـزة الـوردة ص١٧٦ والخيـال ليس هو الـرؤيـة أو اللمس، وقد جرّبه منذ ان كان يافعاً في الاصلاحية، ووضعته حياة السجن بمواجهة «التنفيذ الحي للحلم» معجزة ص٤٣ و٤٧

والخيـال في جوهـره ليس إفـرازاً بيولوجياً، شبيهاً بعملية ايروسية ذاتية معينة يزاولها السجين، كما رآه سارتر بالنسبة لجينيه، بل إضاءة جماليـة للوجود «ان جمال فعل أخلاقي يعتمد على جمال تعبيره. أن

تقول ذاك جميل فهو القرار بان يكون ذاك جميلا. انه يبقي البرهنة عليه، هذه هي مهمة الأخيلة للتواصل مع روعة العالم المادي» يوميات لص ص١٦ وقال جينيه في حديث له عن شخصيات مسرحية الحواجز «تستطيع ان تتأكد من انني لم ابحث عن فهمهم، بل خلقهم على الورق وللمسرح، انا لا اريد افكارهم. ما يربطني بهم شيء غير السخرية والاحتقار. إنهم ساعدوني أيضاً في تكويني. أنا لم استنسخ الحياة قط من حادث اوشخصية، الحرب الجزائرية أو المستعمرين، ولكن الحياة تسبّب بصورة حقيقية أخيلة متنوعة تحيا في داخلي، اوتضيئها إذا كانت موجودة فعلا هناك أخيلة ترجمتها إما بواسطة شخصية أو فعل»

٤. إلا ان التأثير السيء لسارتر على جينيه مصدره مفهوم سارتر الغريب عن «اليهودي» انه يقول «واليهودي هو الذي يعتبره الناس الآخرون يهودياً: تلك هي الحقيقة البسيطة التي يجب ان نبدأ منها. وبهذا الشعور فان الديمقراطية صادقة في ان تكون ضد اللاسامية لان هذه، اللاسامية هي التي تصنع اليهودي»[١٢] «وهكذا فاليهودي هو في موقف يهودي، لانه يعيش في وسط مجتمع يعتبره يهودياً» ص٧٢ ان اليهودي ليس حقيقة اجتماعية ولا حقيقة تأريخية، وهو ليس رجل المال أو المحتكر أو الاناني أو العنصري، أو أية «حقيقة موضوعية» اخرى، لكي يستند عليها اللاسامي في كراهيته لليهودي، وان كل ما يستند عليه «انفعال» ص ١٠ فاليهودي اذن «حالة» خلقها اللاسامي من شعوره الذاتي!

قومية اليهودي الوهمية هي قومية التاجر، قومية رجل المال. ولا تبلغ اليهودية ذروتها إلا مع اكتمال المجتمع البرجوازي، وحين ينجح المجتمع في الغاء الجوهر العملي لليهودي، المتاجرة وشروطها عندئذ يصبح وجود اليهودي مستحيلاً.

لقد تجلى تأثير مفهوم سارتر في مسرحيتي الخادمات والسود، إنهم خدم وسود لان أسيادهم أو البيض العنصريين يتخيلونهم كذلك. يقول ممثل دور الخادم في مسرحية السود «اذا ما احالوا أباك الى خيال يريدون إمتلاكه عنا، فابق معهم» ص٨٦ وتقول الملكة «إنه سهلٌ عليك ان تحيلنا الى اسطورة، ولكن عليّ ان احيا، وأعاني لكي اكون ذلك الخيال» ص٩٤ لذا فان السود يعكسون صورتهم في اذهان البيض على المسرح، ومثلهم الملكة والقاضي والكاهن والخادم في مسرحية الشرفة يعكسون نظرة الناس اليهم. ان البيض يخلقون بنظر جينيه موقفاً ليس فيه اي اختيار للسود غير ان يكونوا سوداً، وهكذا بقية الفئات الشاذة على السلوك العادي.

وفي كتاب «يوميات لص» أمثلة اخرى، منها انه يتصوّر بولندا وهو واقف على حدودها مع تشيكو سلوفاكيا مجرد خيال، الدخول اليها أقل واقعية من الدخول في داخل خيال.

إن خطورة هذا المفهوم بالنسبة للوعي والسلوك الانساني في ان الاشخاص أو الفئات البشرية لا يعتبرون كما هم، بل «حالة» يخلقها الغير في «الاذهان» فقط. فالخدم ليسوا فئة يتناولون جداً معيناً من الأجر، ويرتبطون بعلاقة حسية معينة مع اسيادهم، كما هم في الواقع، بل «صورة» للانحطاط والقذارة في اذهان اسيادهم ولو كانوا مصدر النظافة في المحلات التي يخدمون فيها. والسود ليسوا فئة مستغلة، في الولايات المتحدة مثلا، كانت ١٩ ولاية فيها تحرم الى سنة ١٩٦٥ زواجهم من البيضاوات، وخلافا للدستور الاتحادي، وانما هم «صورة» للهمجية في اذهان البيض العنصريين فحسب، ولو كانوا في الواقع من اكثر الناس تأدباً، وهكذا.

٥. ان اسلوب جينيه في كتاباته «تضليلي» فهو يتعمد اعطاء صورة خيالية مركبة عن الواقع، صورة الشبح في كهف افلاطون، والشبح نفسه انعكاس لموجود آخر «ان المشاهد السلبية ربما كانت سبب كتابتي لهذا الكتاب، الذي هو خائن كأشكال المرايا التي تعكس خيالك المنظّم»[١٣]

حين يكتب جينيه بان «الحياة حلم، حلم جميل» سيدتنا للزهور ص ٢٦٥ ويكتب «لخمس سنوات كنت اكتب الكتب، استطيع القول باني فعلت ذلك بسرور، ونلت من خلال الكتابة ما كنت ابحث عنه، ما كان يقودني، كشيء تعلمت اياه، ليس ما عشت بل النغمة التي تحدثت بها عنه. ليست الحكايات بل العمل الفني. ليست حياتي، بل تفسيراتها. انه ما تعرض اللغة عليّ لتصوير الشيء، للتحدث عنه، لوصفه. لبلوغ اسطورتي. انا اعرف ماذا اريد. أنا اعرف الى اين انا ذاهب» يوميات ص ١٧٠.

وحين يشيد بالوحدة والعزلة الذاتية بافراط. وقد تهيأت له فرصة عملية كبيرة لمعاناتها بشدة. ففي الزنزانة يولد شعور حاد بالعزلة النفسية قبل العزلة الحسية[١٤] ويشعر السجين بانه داخل قلعة تحميه من العالم الخارجي الذي حقد عليه لمعاداته له «السجن قلعة، الكهف المثالي، انسحاب اللص ضد الهجمات الجوفاء للقوى الدنيوية» يوميات ص ٨١ فيختار عزلته «أنا كاتب هذا الكتاب، ومقترحا هذه الاشياء، وأنا أتسلق مترنحا، وغالبا متساقطاً على طريقي نحو صخرتي للوحدة» شعائر جنائزية ص ١٤٨ ويوميات ص ١٧٣ «أنا وحيد في العالم، وانا لست متأكدا من انني لست ملك كل هذه الزهور. . . من المحتمل شبح كل هذه الزهور» يوميات ص ٣٥.

والانعزال صفة الاشخاص الذين يحبهم أيضاً، الخادمات (ص ٢٧) والسود (ص ٢٨) والمحكوم عليهم (في انتظار الموت ص ٢٦) وكوريل من برست (ص ١٦٦) وجلْ توركو في نفس الرواية (ص ٢١٥) ومقاتلو الكتائب اثناء احتلال الالمان لباريس حيث ترتبط

العـزلـة عنـدهـم بـالمـوت، كـما هـو عنـد الخـادمـات «العـزلـة المثيرة للاعجـاب التي تلازم المقـاتلين في علاقـاتهم بالفرنسيين، وما بينهم وأخـيراً في المـوت . . . فلا رفـاقـيـة ولا صداقـة ممكنـة فيـما بينهم الا نادراً . . . لكي أجـد هذه العـزلـة المـروعـة، أحب هؤلاء الاشخـاص الصغـار الـذين قلما تكـون ضحكتهم مشرقة. أحبّ المقاتلين، افكر بأمهاتهم، بعوائلهم، بأصدقائهم، بكل من فقدوا بالتحاقهم بالكتائب. ان موقفهم ثمين بالنسبة لي» شعائر ص٧٠

ويكتب «فكـر بسرعة بالمقاتلين الوحيدين على السطوح، ولكن وحيدين مع اسلحتهم وحيداً، الواحد هووحده مع نفسه فحسب. مع سلاح، الـوحـدة مشاركـة، الـواحد هو الواحد نفسه وواجبه. النفس وشخصيـة اخـرى غير مرئية ولكنها حاضرة، ويتبدل اسمها اعتمادا على الحالة. النفس والنصر أو الموت» شعائر ص٨٢.

وينسب العـزلـة الى هتلر ايضـاً «عـزلة هتلر جعلته يغلي» شعائر ص١١٦ ان الطغاة رغم كل ما يحيطون به انفسهم من بهرجة وأبهة واحتفالات عسكرية وجماهيرية، يظللون يعانون من العزلة، ليست عزلـة المفكـرين الخلاقة، بل عزلة الوحوش الخانقة. وقد عبرّ جينيه فنياً عن حقيقة نفسية ثابتة، ويصادف ان يتطابق تعبيره مع الحقيقة التأريخيـة ايضـاً، فقـد تحدث هتلر فعلا الى زوجة هيّس بعد هروبه الى انجلترا سنـة ١٩٤٢ (كـما روى مؤرخ حيـاة هيس) عن وحدة الانسان «كلنا لنا مقابرنا»

يذكـر جينيه صراحـة أن الـوحـدة والعزلة وسيلة للانفصام عن القيم السائدة «لقد فكرت انني أستطيع نيل وحدة أخلاقية . . . لقد إخـترت أن أكـون خائنـا، سارقـاً، مختلساً، واشياً، كارهاً مدمراً، مزدريـاً، جبـانـاً، بفأس وصرخات أقطع هذه الروابط التي تشدني الى عالم الأخلاق التقليدية» شعائر ص١٥٧ قد تكون العزلة شكلا من اشكـال المقاومـة السلبيـة ضد السلطـة والمجتمع، إلا أنها عند جينيـه شبيهـة بعـزلـة القـديسـين قديما في صحراء سيناء، إنها عزلة روحية خالية من اي هدف سياسي أو اجتماعي، كما سنرى.

٦. حين يكتب جينيه كل ذلك، فلا يعني سوى الانسحاب من العـالم الـواقعي، الى عوالم لا مرئيـة غريبـة، هي الشعـر والجـريمة والمـوت والقـداسـة. وأمـا الشعـر فهو وقفة ما بين المرئي وغير المرئي (سيدتنا للزهور ص٢٦٢) ويرتبط مثل العزلة بالموت «الان وبصورة متـزايـدة الى ان ننـال الـرؤيـا الشعـريـة الـدقيقـة للعالم، المعرفة مكتسبـة، ملابس الأقمطـة وقعت جانباً. كما ان لكل تساؤل، كل صوت، متحـولاً أكثـر فاكثـر الى صوت أجـوف، يشـير الى الموت الـذي هو الحقيقـة الـوحيـدة التي ترضينـا كليـة» سيـدتنـا ص٢٨ وبـالجـريمـة «ان الشعـر كائن في إدراكـه التـام لكونه لصاً» يوميات ص٢٠٣ لأن الشاعر «مركز لمطاليب قلبه، جاذباً اليه كل الموجودات الانسـانيـة التي إتسمت بالانحـراف نحـو الشـر وسوء الحظ» شعائر ص٨٨ إن الشعـر عنـد جينيـه، كما كان عنـد شعراء فرنسا الكبار، شيء اكثر من إعتيادي . . تجربة روحية او ميتا فيزيقية.

٧. لقـد جعـل شعـراء كثـيرون، قبل الرومانتكية وبعدها مثل فكتـور هيجـو وبـودلير، من القبح والاجرام مواضيع للشعر، وتغنوا «بمـركب الشعـر والجميـل» معجزة الـوردة ص١٣. وجينيـه كثير الاعجـاب بالاجـرام والمجرمين الكبار في كافة مؤلفاته. إلا أن الشر ليس نمطيـاً عنـده والجـريمة ليست الجريمة نفسها[١٥] إنهما يخرجان تماماً عن المعنى المصطلح عليه.

إن أول ما يتبادر الى الذهن إتخاذه الجريمة أداة للثأر من المجتمع الذي نبذه طفلاً ويافعاً وناضجاً «ولهذا رفضت باصرار عالماً كان قد رفضني» يوميـات ص٧١ ولا يشعـر بالانتماء لفـرنسـا (يـوميـات ص٢٧) وما يصله بها هو فقط حبّة للغة الفرنسية (يوميات ص٥٨)

وهو يضفي الصفة الاجتماعية صراحة على الجريمة، وفي روايته الاولى سيدتنا للزهور يقول «بالنسبة لدايفن إرتكاب جريمة هولكي يحرر الـواحـد نفسـه من نير القـوى الأخلاقية» ص٢٧٣ وفي سبيل إقـامـة نظام أخلاقي جديد «ففي التراجيديا الاغريقية فان الجريمة هي الطريق الأكثر أخلاقية لحلّ الصراع» معجزة ص٩٤ «إن كتائب القتـال كانت موضـع كراهيـة الـبرجوازية من قبل أن تتشكل. لقد كانت غايتها نشر الذعر، نشر الفوضى، إنها تبدو كعسكرة لما يرغب فيه كل لص. ذلك المجتمع المنظم القوي الحر، الذي كان خيالاً في السجن فقـط، حيث يقـدّر كل لص. وحتى كُل قاتـل، بصـورة مكشـوفـة، ولسـبب او آخـر، قيمته كلص او قاتل» شعائر ص١٨٢ وبصـورة اكثـر وضـوحـاً «هـل يدهش أي واحـد عنـدمـا أدعي ان الجريمة يمكن ان تساعدني على ضمان لقدرتي الخلقية؟» يوميات ص١٧٩

ومثـل راسكنلكوف كان الفعل الذي طرّز القاتل نهائياً، بالنسبة لكـوريـل «شيء غريب وفـريد، ذلك أن الرجل الذي يرتكب قتلاً يتظاهر بدور نوع من الابطال» ص٢٠٨

وبمثـل هذه الصفة فان إرتكاب الشر هو الامل الوحيد للفئات المظلومـة، وان الكـراهيـة هي التي تربـط، بدلا من الحب، ما بين أفرادها. واكثر ما يتضح ذلك في مسرحية السود (ص٢٢ و٢٨ و٤١) والحـواجـز حيث ان الشر والجرائم هي مايدعو اليه الثوار الجزائريون مثل ليلى واومو (ص٨٦ و٨٧ و٩١ و٩٧ و١١٨)

٨. وصفـة ثانيـة للجـريمة توحي بها كثرة الاشارات الى سيطرة القـدر على مصـائـد المجرمين وكونهم ضحية له «إن القدر ذاك هو، راسـاً مصـير هؤلاء الـذين تلمحهم، الـرابطـة السحرية» سيدتنا للزهـور ص٧٣ وأقنـع جل توركو نفسه سريعاً «بانه فقط أصبح بناءً

ليوفي مصيره كقاتل»[١٦] هي انها تمثّل دورة الحياة في التدمير[١٧]
وهذا من أوجه الشبه بينه وبين الماركيزدي ساد، الشبه الذي أشار اليه جون فليتشر اشارة مجردة[١٨] رغم أن الخلاف بين الكاتبين أكثر أهمية (١) إن التدمير بنظر دي ساد هو تدمير للقديم لاقامة نظام اجتماعي واخلاقي جديد، لم يكن الوصول اليه من رغبات جينيه (٢) إن دحض دس ساد الأساسي لقيم المجتمع السائدة يستند على انها موروثة وتنفي قوة الحياة أولاً، وانها قائمة على تصوّرات خاطئة عن الطبيعة البشرية ثانيا. وهذه نظرة فلسفية لا تقارن برفض جينيه الاعتباطي (٣) ان جينيه لا يمزج بين الجريمة والمتعة الايروسية إلا نادراً، ونظرياً (يوميات لص ص٦٩) بينما هما لا ينفصلان عند دي ساد

٩. إن الشر وجود اكثر كثافة من الخير، وهويولد توتراً وعنفاً وتناقضات على خلاف الخير الذي من طبيعته الرتابة والهدوء، وفي هذا المستوى الوجودي، وكما يرى نيتشه فان كون الأخلاق من إختراع الانسان يجعلها نسبية، ومن ثم تقود الى اختلاط القيم[١٩] ولكننا، ومع كل الاوصاف السابقة للجريمة في كتابات جينيه، لازلنا بعيدين عن البعد الحقيقي لها، فماهو؟

نحن نعلم أن فئات دينية عديدة نادت قديماً بالخلاص الديني عن طريق إرتكاب الاثم والجريمة ومنها القتل «وخاصة في الهند وروسيا، في أواخر القرن الثامن عشر» كما رُسمت هذه النزعة في قصص بعض الكتّاب الكبار مثل فرنسواموورياك وجراهام جرين. إننا نزعم بان نزوع جينيه قريب من هذه الاتجاه.

ولنتأمل في هذه العبارات له «ولكن كما في الحب، المجرمون بعيدون عنك، انهم يتبعدون ويُبعدونني عن العالم وقوانينه» يوميات ص٥ «ان فكرة قتل يمكن ان تكون جميلة جداً، قتل حقيقي شيء آخر»[٢٠] «القتل يحوّلني جيداً الى كاهن والضحية الى إله» يوميات ص١٧٦ «الخروج على القانون فيه حاجة جمالية» يوميات ص١٠٣ «إنّ طريق السماء التي خلقتها لنفسي هي الاثم» معجزة ص١٣ و٤٠

ويقول «السرقة التي ارتكبتها تصبح بعيني صلبة جداً، نقيّة جداً، صافية جداً، غالباً ماهي فعل مضيء، من حيث ان قطعة ألماس فقط يمكن ان ترمز اليه» يوميات ص٦٦

إن جينيه لم يتطرق في أيٍّ من رواياته الى كيفية ومكان ارتكابه السرقات وماهية المواد المسروقة، ورغم انه يدعي إيداعه كل التفاصيل في يوميات لص (ص٨٢) فيهويقول أيضاً «انا لااريد أن اكشف في هذه اليوميات الأسباب الاخرى التي جعلت مني لصاً، الاكثر بساطة، كانت الحاجة الى أن آكل، ولو أنّ العصيان، المرارة، الغضب أو أي شعور آخر لم يدخل قط ضمن اختياراتي» ص٨ أي أن الجريمة الخاصة به تظل مجردة، بدون أية تفاصيل حسيَّة.

والخلاصة في هذه العبارة «قتل رجل رمزٌ للشر، القتل بدون مقابل، لذلك الفقدان للحياة شر، شر مطلق. انا نادراً ما استعمل كلمة مطلق لانها تفزعني، ولكنها تبدو ضرورية هنا. الآن كما يقول الميتافيزيقيون لك، المطلق لايمكن إضافته لشيء آخر. مرة أمكن نيل المطلق كنتيجة لجريمة - التي هي رمزٌ له - الشر يجعل كل الافعال الرديئة الاخرى بدون نفع خلقياً» شعائر ص٢٠٧

١٠. والعالم اللامرئي الثالث هو الموت، وهو عالم غريب، مجهول وسحري، يترادف في ذهن الكثيرين مع الحرية المطلقة «جاءت اللحظة العليا للحرية. لاطلاق النار على الاله، لجرحه وجعله عدواً ميتاً. أطلقتُ النار. اطلقت ثلاث طلقات» شعائر ص٩٨ حيث لا قوانين ولا تناقضات ولا خير ولا يشير، انه نفي للدنس الدنيوي وضمانه للقدسية وهي النقطة العلوية[٢١] والحقيقة النهائية والوحيدة تقريباً، تبدو الاديان التقليدية هنا محدودة «سماء الأديان سقف. . . كرها للمتناهي» معجزة ص٤٢

ولجينيه تعاملٌ غريب مع طقوس الموت «أنا أؤمن بعالم السجون. . أنا أقبل بالحياة هناك كما أقبل حيث أموت، بالحياة في المقبرة» سيدتنا ص١٧٧ «ان المجرم الصيني والبورمي يعدُّ جنازته وتابوته طوال حياته» شعائر ص١٨٩ وبعد ارتكابه الجريمة الاولى، جرّب كوريل الشعور بكونه ميتاً، إنه ما يمكن قوله، بالسكن في منطقة نائية وعميقة، وبشكل اكثر دقة، في أعماق تابوت، وبلا أبالية مدهشة، حول قبر عادي في مقبرة عادية» ص٨٥

وقد كتب الى المخرج المسرحي روجربلين «اننا نظن كثيراً من أن المسرح موقع قريب جداً من الموت، محل ممكن لكل الأفعال الحرَّة» وإقترح أن تمثل المسرحيات في المقابر لاستعادة وقارها القديم. وقد أقدم المخرج اندريه ستيجر فعلاً على إخراج مسرحية الشرفة في ستراسبورج وبناية بيت المتعة تقع في مقبرة. لأن بيت المتعة شبيه بالمسرح والموت في ممارسة الفعل الحرّ والخيال فيهما بدون اي قيد، وقد قالت كارمن في مسرحية الشرفة، إنَّ الدخول اليه يعني رفض العالم (٤١ص).

وشبيه آخر بهما هو الفاشية التي قال عنها جينيه إنها مسرح[٢٢] لان الفاشية تمجدّ بدورها الموت وطقوسه، وحتى الوردة تعني عند جينيه الموت «الوردة تعني الحب الصداقة، الموت. . والصمت» معجزة ص٢٠١ وقد تجيء من ما وراء الطبيعة، وهي سحرية (معجزة ص٢٦١ و٢٧٤)

لقد تساءل جينيه نفسه عن هذا الهوس بشعائر الموت في كتابه

الثالث شعائر جنائزية «لماذا إختياري محدود، ولماذا أرى نفسي أصف طويلاً الجنازة الثالثة في كل من كتبي الثلاثة؟» ص٨

إن الشعيرة التي تبناها انتونين آرتو، قبل جينيه، في المسرح[٢٣] لها مغزى واحد في كل الديانات والمعتقدات القديمة: محاولة الاتصال بما فوق الطبيعة (من آلهة أو ارواح) في أحوال خارجة عن سيطرة الانسان غالباً، وأهمها الولادة والموت والكوارث، فهل خرجت مؤلفات جينيه عن هذا المغزى؟

١١. ان القداسة عبارة مشوّقة جداً لدى جينيه «القداسة بالنسبة لي لازالت هي فقط الكلمة الأجمل في اللغة الانسانية» يوميات ص١٧٨ وهي ليست بمعناها المسيحي (يوميات ص١٧٩) والشعور بها ينبع من الذات «إذا ما رغبت بالقداسة دعها تأتي كلية من الداخل» شعائر ص١٦٥ وعمادها إنكار الذات، اي اللاشيئية «كولفروي ودايفن بأذواقهم الرقيقة، مجبرين دوماً على حب ما يشمئزون منه، وهذا ما يقوّم شيئاً من قداستهم، لان هذه هي إنكار الذات» سيدتنا ص١٥٢ «مثل الجمال - والشعر حيث أدمجهم معاً، فان القداسة فردية، تعابيرها ذات أصالة. مهما يكن، يبدو لي أن أساسها الوحيد هو نكران الذات. لذا فأنا أربطها بالحرية. ولكنني أتمنى أن أكون قديساً، لان الكلمة تدل بصورة جوهرية على أسمى اتجاه بشري» يوميات ص١٧٤

وللقداسة طابع أخلاقي «أنا أدعي أن القداسة ليست حالة، بل أن النظام الأخلاقي هو الذي يقودني اليها، انها النقطة المثالية لأخلاقية لا أستطيع التحدث عنها، أنا لم اشاهدها» يوميات ص١٧٩ «إنه سيبقى وحيداً داخل الزنزانة، ويحتاج لكتاب كامل لكي يسحبها من صلابتها لكي يستلمها من عالم الشر، ويحملها بيده، يقودها نحو القداسة» سيدتنا ص٧٤ «بطيئاً ولكن أكيداً أريد أن اعريها من كل ذرة من السّعادة لكي أصنع منها هكذا: قديسَّة» سيدتنا ص٩٨

وإنها تقع ما وراء الخير والشر «إن أخلاقية تولد، إنها بالتأكيد ليست الأخلاقية الأعتيادية - إنها تنسجم مع دايفن، ولو إنها أخلاقية على اي حال، بخيرها وشرها. دايفن ليست ماوراء الخير والشر، هناك حيث يجب ان يعيش القديس» سيدتنا ص٩٨ ويراجع يوميات ص١٧٣ - ١٧٤

١٢. هل حسم اوسكار وايلد من أواخر القرن الماضي مشكلة الصلة مابين الفن والاخلاق حين كتب «ليس هناك شيء كهذا: كتاب أخلاقي أو غير أخلاقي. الكتب كتبت بصورة جيدة أو كتبت بصورة رديئة، ذلك هو كل شيء»[٢٤] نحن لا نظن ذلك. إن الكاتب حين يكتب يريد هدفاً لذاته، متعة أو تفريغاً شعورياً. لو أراد لأحتفظ برؤ ياه لنفسه، كما قد يفعل مئات الناس، وإذا ما كتب لينشر فهو يريد بذلك إقناع الآخرين، باسلوب أو آخر، بشيء ما، وهذه الارادة مهما كان اتجاهها أخلاقية بذاتها، وهي نقطة الضعف أيضاً، وكل كاتب، بهذا المعنى هو اخلاقي بنفس الوقت.

ولكننا نلاحظ ان اللاشيئية أو العدمية التي تنتهي اليها «الأخلاق» لدى جينيه[٢٥] هي حالة خدر وموات، كما هي الاخلاق البوذية، التي إستنكرها نيتشه، ومن ثم فان إقتراب جينيه من هذا الفيلسوف، كما ينوّه فيليب ثودي[٢٦] ليس من جهة العدمية المطلقة، أو حسب تعبير جوزيف جيري (ليل موت الاله) الذي يسود أعمال دستوفسكي ونوفاليس وجان أنوي واندريه جيدو سارتر[٢٧] وسيلين وإنما في تمييزه ما بين السادة والعبيد، واستعماله لعدة تعابير نيتشوية مثل (الاله يموت) السود ص٩١ (والعود الأبدي) معجزة الوردة ص٢١٥ (والوحش الاشقر) كوريل ص١١٩ يوحي لنا بسبق إطلاعه على أفكار نيتشه.

وعلى سبيل المقارنة مع اثنين من زملائه الفرنسيين المذكورين آنفاً في تيار العدمية، فان اندريه جيد إمتاز على جينيه (لم يرغب بلقاء جيد أبداً وانتقده لانه أراد أن يكون إيروسياً ومواطناً محترماً بنفس الوقت) بسرّ انه وهو في وسط شكوكه، لم يفقد أبداً فخره بكونه إنساناً، كما قال البير كامو[٢٨] وظل بذلك مخلصاً لنيتشه واكثر صدقاً من جينيه.

وأما سيلين (١٨٩٤ - ١٩٦١) الذي قال «هناك كاتبان حقيقان إثنان فقط بين الفرنسيين الأحياء: جينيه وأنا» فرغم تشابه ظروفهما الاضطهادية، فان سيلين كان عدوانياً اكثر من جينيه بكثير، فقد وضع السجن الثاني في وحدة هادئة من نوع خاص[٢٩]

إن تصورات جينيه قريبة بشكل غريب من مذهب التانترية، وهو احد فروع الديانة الطاوية، الموجود في التبت، مما يجعلنا نشك في تأثره به. في هذا المذهب الرجل ذكر في علاقته مع المرأة، ولكنه أيضاً مذكر - مؤنث في داخل نفسه، وهو مربوط بقوة حيوية عليا، ومن تقاليده: التأمل الانعزالي في الكهوف، شعائر تؤدي في المقابر ومع الجثث كواسطة للحصول على قوة أمان من العفاريت[٣٠]

١٣. نقطة واحدة تتطلب الايضاح، وهي تخصُّ الرجل - الانثى الذي تعلّق بخيال جينيه دوماً. إنَّ المجرمين ورجال الشرطة، كما في الخيال الشعبي «هم اكثر ثمرات هذه الدنيا رجولة» يوميات ص١٦١ و١٨١ و١٦٣ والرجولة لا تعني البطولة حتما «أسفاً. البطولة هي مايبدو لي مشحوناً بموجودات العشق، ومنذ أن لم يعد هناك أبطال فيما عدا في اذهاننا فقد دعانا ذلك الى خلقهم في اذهاننا... هل ما كتبتُ صحيح؟ باطل؟ كتاب الحب وحده يكون صادقاً» يوميات ص٨٢

وجينيه يمزج رجولة هؤلاء بالانوثة، ويصبح النموذج عنده تسميته بالمجرم المخنَّث. إنَّ شخصيات روايات جينيه «تشبه جميعاً الواحدة الأخرى» شعائر ص٨٨ وأسماؤها تثير الرهبة «كما يثيرها الضوء القادم من نجمة تكون قد ماتت قبل آلاف السنين» معجزة ص٢٧٩ وهي بنفس الوقت كالحوريات، وبالاخص في روايته الاولى سيدتنا للزهور، لا هي ذكور ولا إناث، أو بالاحرى تتناوب الدورين، وهذا من تأثيرات السريالية، فسيدتنا للزهور «رجل واحياناً انثى «فهو في خطر من الخضوع للتعاطف مع إسمه» ص٢٠٢

ودايفن التي قصتها هي قصة المؤلف (الراوي) ص٩٠ صنعها من نفسه (ص٢٣٩) وهي إمرأة ولكنها رجل أيضاً في صفاته «سأتحدث اليك عن دايفن، مازجاً الرجولة بالانوثة كما يُملي عليّ مزاجي، واذا ما أشرتُ، في مجرى الحكاية، الى إمرأة، للتدبير والذريعة والابتكار الجيد، فلتجنب اي فوضى» ص٧٢ وهي تشعر كامرأة وتفكر كرجل (ص٣٠٩) وكذا ميموزا واحد وميموزا اثنين.

ويقول في يوميات لص «ماتزال هوذاك الذي عنصره الجوهري الانوثة. حين اكتب لا اريد أن اصنع وهماً خرافياً: فقط أشير الى أن حساسيتي تتطلب ان تحاط بنظام انثوي» ص٥٨ وملازم الشرطة سيبلون في كوريل من بريست رجل قوي البنية عريض الكتفين، ولكنه يشعر بعمق بحضور شيء انثوي في داخله (ص٣٣) وينتهي جينيه الى تجسيد الاجرام في شخصية مدموزيل بطلة الفيلم الذي كتب السيناريو الخاص به.

لقد ولد جينيه منبوذاً وعاش كذلك في إصلاحيات وسجون، ومزج ما بين نبذه طفلاً وسجيناً (معجزة الوردة ص٢٣) فسارع الى الانسحاب من العالم في أخيلة العزلة والموت والقداسة، منحنياً على ذاته لمواجهة تحديّ العالم الخارجي، ملبيّاً لحاجاتها من داخلها، إنها ليست حالة سّادية حتى في اعجاب أبطال رواياته بالمجرمين الكبار أو بممارسته هو السرقة والنهب والاحتيال. قال ان السود نرجسيون كبار (السود ص٣١) وصرّح في مقابلته الآنفة الذكر «لفترة طويلة ظل إتجاهي نرجسياً»

ومن سمات النرجسية أن يبقى المرء في حالة ذاتية لا عقلانية، بحكم عدم إقامته العلاقة مع العالم الكاره له، وان هذه العلاقة، كما يقول جينيه نفسه، وهو حقيقة نفسية صحيحة، تؤدي الى ولادة العقل (يوميات ص١٠٨)

ولكن الذات لا تستطيع، مهما تقوقعت على نفسها، من التخلص من ضغط العالم الخارجي نهائياً، لذا تمتزج النرجسية بالمازوشية غالباً جداً، وان تأكيد جينيه على عنصر إنكار الذات في القداسة هو بهذا الاتجاه. وقال رونالد هايمان ان في جميع مسرحياته يوجد عنصر العقاب الذاتي[٣١] وقد حاول باختياره السلوك الايروسي الشاذ، كما يذكر فيليب ثودي، إثارة نقمة المجتمع، وان شخصيته مزيج من مازوشية أساسية وشوق للأب. ونحن نضيف أنَّ لاختياره للسلوك الاجرامي نفس المغزى، ليضمن بالسلوكين الشاذين نفي نفسه من المجتمع «إن نشاطي كلص يرتبط بايروسيتي المثلية، إنطلق مما وضعني تماماً على حدة، في عزلة استثنائية» يوميات ص٢٠٣

إن مايبحث عنه جينيه ليس هو الأب، بل الأم. إنه يُعجب بالرجولة ولكنه لا يتقبلها، يمزجها بالانوثة لدوافع لا شعورية، وحتى علاقته الحسية مع الرجال أخذت أشكال علائق سلبية وطفولية محددة مع الأم. ولا غرابة في إرجاعه لدور طرفي العملية الايروسية المثلية الى «أصل العالم وفي أصل العالم» سيدتنا ص٢٧٨ إذ أنه يؤكد، بدون وعي، جذرية العقدة الاوديبية في النفس البشرية، وهي اصل المثلية حسب التفسير الفرويدي[٣٢]

والمثلي لا يشير الى نفسه كشخص ضعيف، والى أبيه كجبان. كلا إنه يحترم أباه، يصوّر الجنس المذكر قوياً، ملاكمون، مصارعو ثيران، مجرمون كبار، والمرأة رديئة، امه رديئة، إنها لا تحب أو تفهم أباه، إلا إنه بدلاً من تخيّل نفسه حالاً محل أبيه بين ذراعي أمه، فانه يتخيل نفسه إمرأة تحل محل أمه بين ذراعي أبيه. يستطيع ان يكون جندياً، ملاكماً، مصارع ثيران يقتل اباه مرة بعد اخرى بصورة رمزية والى مالانهاية[٣٣]

حقاً إن تفاعلات الذات الانسانية ليست بالبساطة التي يتصورها البعض، كما ليس هناك (نموذج كامل) في الواقع للشخصية السادية أو المازوشية او النرجسية. لذا قيل مثلا ان المازوشية سادية توجه الأذى للذات بدلاً من العالم الخارجي. والكاتب البولوني ليوبولد فون ساكر - مازوش (١٨٣٦ - ١٩٠٥) نفسه، وهو الذي أشتق مصطلح المازوشية من إسمه، ظل يعاني من السلوك المؤذي لنفسه، واصفاً إياه في رواياته، وأشهرها «فينوس في الفرو» حتى قتل هرّة صغيرة، بعد إصابته بالجنون في اواخر حياته، فقال لرفيقته هيلداميستير إنه إكتشف متعة الجريمة.

وكذلك جينيه، تعاطف في مسرحياته مع النساء كاحدى الفئات المضطهدة، ولم يكرههن بصورة مطلقة كما تفرض المبادىء العامة للتفسير النفسي. وتقول كيت ميللت «لوحده بين الكتاب المعاصرين لنا، فان جينيه إستلهم فكرة عن المرأة كفئة مضطهدة وقوة ثورية»[٣٤]

١٤. إن جميع اعمال جينيه تتحرك نحو الفراغ، كما يقول جوجارنود[٣٥] واللاشيئية «هذا الكتاب، يوميات لص، مطاردة للاشيئية المستحيلة» ص٧٧ وحسب تعبير هوفان «انتصاره لفظي»

يوميات ص٤٧ وأخلاقيته الساكنة لم تسمح له باتخاذ مواقف سياسية حادة. لقد أتهم بالفاشية بسبب إعجابه، في رواياته، بتشكيلات الكتائب في ظل حكومة بيتان. ورأى موريس ريجنون ان مسرحية السود قطعة الهستيريا العنصرية[٣٦]

وهذا غير مقبول، واذا كان ماكتب في يوميات لص من إنه اكتشف أنَّ كل من في برلين الهتلرية، اثناء زيارته لها، هو لص، قد جاء بعد زوال الظروف ومضيّ اكثر من عشر سنوات، فان سيمون دي بوفوار تشهد في كتابها «قوة الاشياء» على أن جينيه لم يُحِب وكره القوات إلمانية التي احتلت باريس.

وبتفصيل اكثر فان جينيه كان مقبولا من دائرة النشاط المعادي للفاشية ما بين ١٩٣٦ - ١٩٣٨ وكذلك من الجناح اليساري للمثقفين في تشيكوسلوفاكيا، وكتب رسالة من داخل سجن كاتوبس يندب فيها سقوط حكومة الجبهة الشعبية في فرنسا. وفي برلين رحبّ به وهلم لويسجنر القائد النقابي الذي ساهم بعد سبع سنوات في مؤامرة الجنرالات لاغتيال هتلر، وشُنق بالنتيجة.

ويُلاحظ ان جينيه بدأ سياسياً سنة ١٩٣٩ معتدلاً، فراديكالياً يسارياً، فديمقراطياً اشتراكياً، حتى وصل الى الاشتراكية الثورية الفوضوية ذات التراث الا صيل المتجذرّ في فرنسا (حيث ظهر على السطح في الثورة الطلابية سنة ١٩٦٨

وعملياً تحمسّ جينيه لحركات الأقليات المضطهدة، أيدّ في رواياته حركة الماوماو، وساند خلال زيارته لأمريكا سنة ١٩٧٠ حزب الفهود السود، ومنظمة التحرير الفلسطينية، والثورة الجزائرية في الستينات، كما ويعتبر نفسه صديقاً لفيدل كاسترو، وقد دعي من قبل حكومته لزيارة كوبا، إلا انه امتنع عن الذهاب، لأن الدعوة جاءت من حكومة وهو يكره الحكومات، ولم يجلس مع ايّ حكومي على طاولة عدا مرة واحدة مع بومبيدو لمساعدة أحد اصدقائه المنفيين.

الحواشي

(١) لم يترجم أيَ منها. هناك مقالة واحدة بعنوان «الرواية الجديدة عند جان جينيه» بقلم نادية كامل. مجلة الفكر المعاصر. القاهرة. آب ١٩٦٨

(٢) مثل اسم سولانج في رواية سيدتنا للزهور ص١٠٥ و٢١٠ ومسرحية الخادمات، وسنوبل في نفس الرواية ص١٧١ ومسرحية في انتظار الموت.

(٣) القديس جينيه: ممثلاً وشهيداً. ترجمة برنارد فريجمان ط جورج برازيللر. لندن ١٩٦٣

(٤) مسرح البيركامو: دراسة نقدية - إي فريمان ط مثون. لندن ١٩٧١ ص٢ والأصح انه كتب الشعر قبلهما.

(٥) مسرح العبث: مارتن اسلن ط بنجوين المنقحة والموسّعة ١٩٦٧ ص١٩٨ والرواية الفرنسية منذ الحرب: موريس نادو. ترجمة أ.م. شيروان سمث ط مثون. لندن ١٩٦٧ ص٩٥ وهو مدين من ناحية اللغة لمارسيل بروست.

(٦) حتى تقمّص الزبائن للأوضاع الخيالية في بيوت المتعة أثرٌ واقعي ومعتاد. يراجع الجنسية الحديثة: فرناندو هنركويس ط بانثر ١٩٧٠ ص٢٥٤ وبذرة فكرة المسرحية موجودة في كوريل من بريست ص٢٨٣ - ٢٨٤

(٧) سارتر: دراسة - بريان ماسترز ط هينمان. لندن ١٩٧٤ص ٤٢ - ٤٣ فلسفة سارتر: ماري وارنوك ط مكتبة جامعة هوتجنسون عدد ٢ لندن ١٩٦٦ ص٦٣ كامو وسارتر: أزمة وشروع - جيرمين بربيه ط كالدروبوياس. لندن ١٩٧٤ ص١٩٢ وقد إستنكر البعض وصفه بالقديس (في الأدب الفرنسي الحديث: م. إديريث ط فكتوركولانز. لندن ١٩٦٧ ص١٥٠) ويبدو ان هذا البعض لم يستوعب مفهوم القداسة عنده.

(٨) لقد سبق اندريه جيد لسارتر، مرة اخرى، حين رفض الأخلاقية القائمة على تصوّرات الآخرين (تعريف الأخلاق: تحريرج. والاس وأ. د. م. ووكر ط مثون. لندن ١٩٧٠ مقالة أهمية الأخلاق: نل كوبر ص٩٤)

(٩) يراجع مثلاً: الايروسية المثلية: الاضطهاد والتحرر - دنيس التمان ط ألين لين. انجلترا ١٩٧٤ ص١١٥ وما بعدها.

(١٠) سيكلوجية التخيل: جان بول سارتر. بدون اسم المترجم. طبعة مثون. لندن ١٩٧٢ وسنرمز لها بـ(م) ص١٠ والى طبعة سيتادل بريس الخامسة. نيوجرسي ١٩٧٢ بـ(س) ص١٤

(١١) قاموس الفلسفة: بيتر. أ. انجليز. كتب بارنزوبول. الولايات المتحدة ١٩٨١ مادة التخيل ص١٢٧

(١٢) اللاسامية واليهودي: جان بول سارتر. ترجمة جورج. جي. بيكرط كتب سكوكن. نيويورك ١٩٦٥ ص٦٩

(١٣) معجزة الوردة ص١٤١ كتب ليوناردو دافنشي في مفكرته «اذا وضعت مرآتان، كما لو ان احداهما بمواجهة الاخرى، فان الاولى تعكس الثانية، والثانية في الاولى. والآن ان الاولى تنعكس في الثانية، تحملها الى خيالها مع الأخيلة المنعكسة فيها» وكذا تعكس شخصيات جينيه إحداها الاخرى (المسرح الفرنسي اليوم: جارى اوكونور. ط بتمان للنشر. انجلترا ١٩٧٥ ص٥٧) وفكرة خيالية اخرى مركّبة: يقول هاملت «وما الحلم نفسه إلاظل» ويراجع كوريل من بريست ص٢٥١

(١٤) ثمة تناوب في الأدوار، ففي نفس الوقت فان السجين يحتاج الى العزلة، لافراغ اخيلته الناشئة عن عزلته، على الورق للحصول على المتعة، في حالة جينيه، واما القارىء فيأتي بالدرجة الثانية (التسجيل السري: ميشيل بيركنزط وليام مورو وشركاه. نيويورك ١٩٧٧ ص٥٨)

(١٥) أربعة كتّاب مسرحيات وملحق (بريخت، يونسكو، بيكيت، جينيه) دافيد. أ. جروشغوجيل. مطبعة جامعة كورنيل. الولايات المتحدة ١٩٦٢ ص١٣٩

(١٦) كوريل من بريست ص١٩٠ قارن معجزة الوردة ص٥٢ مما يمكن وإياه تسمية مؤلفاته «بالمأساة القدرية للاغتراب» ديونيزوس في باريس: دليل الى المسرح الفرنسي المعاصر - والاس فاولي ط. فكتوركولانز. لندن ١٩٦١ ص٢٢٢

(١٧) إنَّ هاركيمون، في رواية معجزة الوردة، قاتل كبير، يعدم فيها بعد، فيتحول الى وردة، رمز يمكن تقديمه لكل الرجال يسمع عنه جينيه وهو في الاصلاحية. يرى ماكموهون انه رمز لشيء يمكن تسميته بدورة الحياة (خيال جان جينيه: جوزيف هـ. ماكماهون. مطبعة جامعة ييل. الولايات المتحدة ١٩٦٣ ص٦٦)

(١٨) إتجاهات جديدة في الأدب : جون فليتشر ط كالدر وبوريارس . لندن ١٩٦٨ ص٦١ وفي كتاب (جان جينيه : دراسة لرواياته : فيليب ثودي ط هامش هاملتون لندن ١٩٦٨ ص٢٦) ان جينيه تأثر بساد في تمجيد القتل .

(١٩) نيتشه : مدخل ـ جانكولافرين ط مثون . لندن ١٩٤٨ ص٨٠ وهناك ترجمة عربية ناقصة لطبعة لاحقة من هذا الكتاب . وقال اندريه جيد : اننا نميل الى تبسيط الأخلاق بالظن ان االانسان أو الفعل خيرٌ وشر فحسب (الادب الكلاسيكي الفرنسي : ول . ج . مور . مطبعة اكسفورد . لندن ١٩٦١ ص١٢٦) .

(٢٠) من مقابلة مع هربرت فيخته في ١٣/ ٢/ ١٩٧٦ منشورة في (جينيه : مجموعة مقالات نقدية : تحرير بيتر بروك وجوزيف هالبر ن ط برنتيك ـ هول . نيوجرسي ١٩٧٩ ص١٨٣

(٢١) جينيه : مجموعة مقالات نقدية (المار الذكر) مقالة حقيقة الدنس والمقدس في مسرح جان جينيه : جيتينين ص١٧٧

(٢٢) تحت علامة زحل : سوزان سونتاج : كتب فانتيج . نيويورك١٩٨١ ص١٠٣

(٢٣) المسرح وقرينه : انتونين ارتو . ترجمة فكتور كورتي ط كالدر وبويارس . لندن ١٩٧٠ ص٦٤ ـ ٦٧ خاصة . ونحن نميل الى الرأي القائل بتأثر جينيه في مسرحه ببريخت وليس آرتو، كما هو شائع (مثلا : قاموس المسرح : جون رسل تايلورط بنجوين ١٩٦٦ ص١٠٨)

(٢٤) صورة دوريان جراي : اوسكار وايلدط بنجوين الكاملة وغير المحذوف منها . ١٩٥٢ المقدمة ص٥ وقد نشر الكتاب لأول مرة سنة ١٨٩١ وقال جينيه للكاتب المغربي محمد شكري : انا لست وجودياً ولا عبثياً . انا لا أؤمن بتصنيف كهذا . أنا فقط كاتب، إما جيد أو رديء» جان جينيه في طنجة : محمد شكري . ترجمة بول بولز . مطبعة ايكو . نيويورك ١٩٧٤ ص١٩ ومما يرد في هذا الكتاب ان جينيه يتكلم اللغة العربية بركاكة .

(٢٥) قال جان كوكتو «جان جينيه يجب، بالتأكيد، أن يعتبر أخلاقياً يوما ما» مشكلة الوجود : جان كوكتو . ترجمة اليزابيث سيرج ط بيتر اوِن . لندن ١٩٦٦ ص١٥٥ وفي كتاب (دراما القرن العشرين : بامير جاسكويجن ط مكتبة جامعة هوتشتسن . الولايات المتحدة ١٩٧٤ ص١٩١) ان مسرحية الخادمات تمثل فكرة جينيه كاملة عن الأخلاق والتحقيق ـ الذاتي .

(٢٦) جان جينيه : مجموعة مقالات (المارة الذكر) ص٢٧

(٢٧) المسرح الفرنسي المعاصر : جوزيف جبرى ط روكلف . لندن ١٩٥٨ ص١٠٠

(٢٨) من مقالته «رجل» المنشورة سنة ١٩٥١ وهي موجودة في كتاب (الغنائية والشعر : البيركامو . ترجمة فيليب ثودي ط هامش هاملتون . لندن ١٩٦٧)

(٢٩) سيلين : باتريك ماكارش ط الين لين . انجلترا ١٩٧٥ ص١٧

(٣٠) الجنس وما فوق الطبيعة : بنيامين وكر ط كتب كاسل . الولايات المتحدة ١٩٧٣ ص ٩٧ ـ ٩٩

(٣١) المسرح وضد المسرح : رونالد هايمان ط سيكرو واربورج . لندن ١٩٧٩ ص٧٥

(٣٢) بخاصة في كتاب (ليوناردو دافنشي : سيجموند فرويد ط بنجوين ١٩٦٣ ص١٣٨ ـ ١٣٩) ويُقرأ الفصل الثالث بكامله لعلاقته الوثيقة بحالة جينيه . يذكر فرويد ان ثمة الاهات مصرية ويونانية عديدة تجمع بين اعضاء الذكورة والانوثة معاً، منها الالهة المصرية مات، إمرأة ذات ثديين وعضه ذكر ، والتفسير المقدم منه يوضح تماماً تصوّر المجرم المخنث عند جينيه . لكتاب فرويد هذا ترجمتان ناقصتان وغير دقيقتين يؤسف لهما، اولاهما للدكتور احمد عكاشة (ط مكتبة الانجلو المصرية . القاهرة ١٩٧٠) وثانيتهما لسمير كرم (دار الطليعة . بيروت . طبعة ٢سنة ١٩٧٩) وليس من المقبول ترجمة تراث فرويد وأعلام الفكر الآخرين باسلوب مغامرات روكامبول في اوائل هذا القرن .

(٣٣) الحب والموت : جريشون ليجمان : كتب هاكرآرت ط٢ نيويورك ١٩٦٣ ص٧٨ ـ ٧٩ وهناك فلتة من جينيه في كوريل من بريست ص٢٣٠ فان روبرت وهو مع عشيقته مدام ليزيان «للحظة، لم يعرف عما اذا كان هو ابنها أم عشيقها» وفي نهاية الرواية يصبح كوريل، وهو اخوه، عشيقها بدوره .

(٣٤) السياسة الجنسية : كيت ميلليت ط فراغو . لندن ١٩٧٧ ص٣٥٦ . والمؤلفة تحب جينيه لانه، مثل د . هـ . لورنس ونورمان ميلر وهنري ميللر، يجعل من ترجمة حياته مركزاً لمؤلفاته (رسائل حمراء : المجلة الادبية للحزب الشيوعي البريطاني عدد ٩ نقد الكتاب المذكور : كوراكابلن ص١١) وهذا هو نفس رأي سارتر بتصرف والمنقود آنفا . يقارن : كوريل من بريست ص١١٦

(٣٥) المسرح الفرنسي الحديث :

جاكوس جوجارنود ط . جامعة ييل . الولايات المتحدة . ١٩٦٧ ص٢٧١

(٣٦) قوى في المسرح الفرنسي الحديث : تحرير جون فليتشر . مطبعة جامعة لندن . ١٩٧٢ مقال جينيه : ريتشاردن . كو ص١٥٧

المصادر

اعتمدنا على الترجمة الانجليزية للروايات والمسرحيات بقلم برنارد فريجمان (عدا تسلسل ٤) وفيما يلي تفاصيل طبعاتها :

١ـ سيدتنا للزهور (كتبت في سجن فريسنيز سنة ١٩٤٢)ط بانثر ١٩٧٣

٢ـ معجزة الوردة (كتبت في سجن سانتى سنة ١٩٤٣)ط بنجوين ١٩٧٨

٣ـ شعائر جنائزية (كتبت في باريس سنة ١٩٤٤)ط انثوني بلوند . لندن ١٩٦٩ وطبعة بانثر ١٩٧٧ والاقتباسات من الطبعة الثانية .

٤ـ كوريل من بريست (نشرت سنة ١٩٤٧) ترجمة جريجوري ستريثام ط بانثر ١٩٧٣

٥ـ يوميات لص (نشرت مقتطفات منها سنة ١٩٤٦ وكاملة سنة ١٩٤٩)ط بنجوين ١٩٧٨

٦ـ في انتظار الموت ط فابر وفابر . لندن . بدون تأريخ . مترجمة بعنوان رقابة مشدّدة بقلم نادية كامل في كتاب (مسرح العبث) القاهرة ١٩٧٠

٧ـ الخادمات . ط فابر وفابر .

٨ـ الشرفة ط فابر وفابر المنقحة .

٩ـ السود ط فابر وفابر ١٩٧٣ مترجمة بعنوان «الزنوج» بقلم احمد الباقري مجلة الأقلام . بغداد . تموز ١٩٧١

١٠ـ الحواجز ط فابر وفابر

١١ـ مدموزيل : سيناريو فيلم . مترجمة في مجلة السينما والمسرح . القاهرة ١٩٦٦

قصة قصيرة

السّابَع

محمد زفزاف

قالت نوارة :

ـ لابد ان نجلب جوقاً، في حفلة النساء تلك ؛ لانه لايمكن ان تحلو حفلة بلا طرب ورقص.

قال أحمد :

ـ لو طلبت مني الزوجة الاولى ذلك، لما حققت لها هذه الرغبة. انت تعرفين المكانة التي تحتلينها في قلبي.

نوارة تبلغ الثانية والعشرين، صغيرة الحجم. أنفها اقرب الى ان يكون أفطس. غير ان مايغطي على ذلك تورد وجنتيها، ووجود ذلك الخال قرب الانف من الجهة اليسرى. جسدها لايبدو ذا بال، لكنها عندما تتعرى، تصبح امرأةً حقيقية بين يدى الرجل، اي رجل، لذيذة بشكل لايمكن تصوره، مثل فاكهة ناضجة في غير موسمها ؛ لذلك قال أحمد :

ـ تعرفين ايضاً انني ألبي كل طلباتك. لكن جوقاً من الرجال لا أتصوره بين مجموعة من النساء.

ـ وانا ايضاً لاأتصور جوقاً من النساء بين مجموعة من النساء.

ـ سوف أشوف لك جوقاً من العمى. كثير من الحفلات النسوية يحضرها جوق من العمى.

حك احمد تحت إبطه. تفرس فيها بنظرات جدا حادة. تأمل جسدها الصغير الحجم، اللذيذ مثل فاكهة في غير موسمها. هذا الجسد الذي يغطيه زغب أصهب مثل زغب الخوخ. لايمكن لجوق

من الرجال ان يغني امام امرأة مثل هذه. لكن لابأس اذا كانوا عميانا.

قالت نوارة:

- هذا ولدنا الاول، ويجب ان يكون احتفالنا بسابعه احتفالاً يغلق أفواه النساء والرجال معاً. وانت تعرف ان الناس يتحدثون حتى عن الاشياء التي لم يروها ولم يسمعوا بها.

- اذا جلبنا جوقاً من العمى، فانه لايمكن لاحد ان يقول شيئاً.

- كثير من الناس يقيمون حفلات يختلط فيها النساء بالرجال.

- انا لست من اولئك الناس.

تظاهرت بالغضب. شعر هو بذلك. لكنه لايستطيع ان يفعل اكثر مما يفكر فيه. هذا قراره حتى ولو كان يموت من اجل زغب الخوخ. نوارة ارادت ماارادت. وأحمد أراد ماأراد. غير ان احمد اراد مالم ترده نوارة.

ثم سمعت الزغاريد والتصفيقات، ودخل جوق العمى، متماسكين مثل عربات القطار، واصطفوا في مكان معين. احتكت أفخاذ بعضهم بأفخاذ بعض النساء. منهم من تجنبن ذلك. ومنهم من رغبن في دفئه. هذا سابع سوف يغلق الافواه. أفواه النساء وأفواه الرجال، خصوصاً فم مينة زوجة عبدالقادر، وفم منانة وفم فاطمة الحسناوية وخدوج بنت الأصمك. ويغلق كذلك كابينة رحمة زوجة العربي الهيش. لذلك حاولت نوارة ان تبدو كما لولم تخرج قط من حالة النفاس والولادة. حتى لايقال بانها ضعيفة وانه ليس بمقدورها ان تنجب دزينة من الاطفال، كما تنجب كل نساء البراريك. وعندما ارتفعت الزغاريد والتصفيقات، زغردت هي الاخرى واضعة كفها، فوق شفتها العليا، التي ظهر فوقها تقاطع خطوط حناء، في حين كانت اليد الاخرى تحضن الصبي فوق فخذيها. وعندما زغردت اخرجت ثديها وحاولت ان تلقمه عبثاً للطفل، الذي كان يحرك يديه شبه مغمض العينين، وقالت رحمة زوجة العربي الهيش:

- كان من الافضل يانوارة ان تأخذي الصبي الى البراكة الاخرى او تضعيه في خنشة اوشريطة لأن الجو هنا خانق. سوف يختنق الطفل في هذا الجو.

- الله يحفظه لأمه وأبيه.

- لم أرد سوى ان أنبهك، لأن لي تجربة في الأمر، ولأني ام لخمسة ابناء وبنات.

وقالت منانة التي التقطت الحديث، رغم انها كانت تصفق وترشف الشاي بتواتر:

- لم تقل لك غير الحق.

نهضت امرأة من أقصى البراكة، وتخطت أقدام وأفخاذ بعض النساء، وتقدمت نحو الاعمى صاحب التعريجة الذي كان يغني بصوته المبحوح الذي نخره الكيف، وعلقت له بين طاقيته وجبهته ورقة من خمسة دراهم. اضطرب عزف الأعمى، وأوشكت كلمات الاغنية ان تضطرب في فمه كذلك. لكنه استعاد الايقاع بل رفع صوته اكثر واخذ يضرب على جلد التعريجة بحماس. فعلت نساء أخريات مثل المرأة الاولى. وفي نفس الوقت كن يزررن نوارة والصبي. نهضت امرأة فقيرة واقتربت منها وقدمت لها طوبة سكر:

- ياابنتي يانوارة، اقبلي هذه الزرورة. في عهدنا لم نكن نقدم سوى السكر. عصركم تبدل. ماكنا نعرف الفلوس.

وتراجعت العجوز الى مكانها. حتى لوكان معها فلوس ماكانت لتدفعها لها كزرورة، لأن الفلوس تفلس، ولذلك قيل: «الله يفلسك!» ثم خبطت العجوز على فخذيها العجفاوين، وقالت للتي تجلس بالقرب منها:

- انها صغيرة ومسكينة. لكن يبدو انها من النوع الذي يعيش له الاولاد.

- انا دفنت خمسة.

- الله يرحمهم.

كف الجوق عن العزف، وتبادلوا كؤوس الشاي، وامتدت الايدي الى كعك مصنوع من طحين رخيص وسكر وزيت وشيء اشبه بالسمن البلدي. وندت عن الصبي صرخة ضعيفة واهية، فحركته أمه بذراع، في حين كانت ايدي الاخرين تمسك بكأس الشاي. سقط منديلها على عينيها. وضعت الكأس قربها فاندلق الشاي الساخن، وشعرت بسخونته تحت فخذها الايمن وهي تعيد شد المنديل على رأسها بيد واحدة. وقالت لها امرأة:

- خذي الطفل الى الخارج ليشم قليلاً من الهواء واتركيه لي لأخرج به اذا لم تكوني تستطيعين ذلك.

لم ترد نوارة. لكن واحدة كانت تجلس بجانبها وشوشت لها وسط لغط النساء!

- لاتفعلي. لاتعطى طفلك لامرأة، لانها قد تسحره.. النساء حسودات تأكل قلوبهم الغيرة.

تحاملت نوارة على نفسها وغادرت البراكة حافية القدمين، وتبعتها منانة وقبقابان في يدها:

- ضعي هذين القبقابين ولا تمشي، حافية، فذلك سوف يؤثر عليك.

ـ اعرف ذلك يامنانة، لكن الجو حار اليوم.

ومع ذلك وضعت رجليها في القبقابين واخذت تتمشىٰ وهي تهدهد الطفل الذي كف عن صراخه الضعيف. سمعت العزف والغناء اللذين بدأ يرتفعان في الداخل. وسمعت ايضاً دكات أقدام. لاشك ان امرأة ترقص الآن. اقتربت من الباب وأطلت. لم تكن امرأة. ولكنه الاعمى صاحب التعريجة. كان يحرك عجيزته كيفما اتفق، وقد وسعت له النساء مكاناً صغيراً لم يتجاوزه لأنه كان يعرف انه أعمى. النساء يصفقن ويحركن رؤ وسهن. وقفت واحدة واخذت ترقص في زاوية البراكة. وقالت لها امرأة:

ـ تقدمي الى الوسط حتى نراك.

ـ لا استطيع ان ارقص مع رجل.

ـ انه مجرد أعمى، وفوق ذلك فهو عجوز.

ـ عيب ان تراقص امرأة رجلاً.

ـ كل شيء عندكن عيب! نحن في الدوار نراقص الرجال.

ـ لاشك في ذلك لانك منصورية، المنصورية لا تخجل حتى من اولادها.

وقفت المنصورية وتخطت بعض الافخاذ والاقدام والرؤ وس. اصبحت قبالة الاعمى في الوسعة الصغيرة. مدت ذراعيها في الفضاء. واخذت تدك الأرض بقدميها. زغردت بعض النساء مشجعات لها. ارتفع صوت الاعمى وازدادت ضربات أنامله على التعريجة قوة. كانت التعريجة الصغيرة تحت إبطه تكاد تختفي تحت قشابته. ومع ذلك كان يسمع له صوت حاد. الاعمى صاحب الكمنجة يساعده بترديده لازمة أغنية عن الحصاد والحب وعن المرأة التي لاتهتم به لانه مجرد خماس. شعرت نوارة بالبول الساخن يتسرب الى جسدها. اعتبرت ذلك طبيعياً فتحملته. أخذت تحرك هي الاخرى جسدها الواهن. لاحظت ذلك امرأة فقالت لها:

ـ لاتحاولي ان ترقصي. الحرارة شديدة. سوف تفسدين الوالدة اذا فعلت. زوجك ينتظر منك اولاداً آخرين. تعالى اجلسي.

جلست نوارة عند الباب. واستمرت المنصورية في الرقص والاعمى ينحني عند عجيزتها وقد اصابه نوع من الحال، يضرب بعنف على التعريجة في صوته المبحوح يخترق اخشاب البراكة. نهضت امرأة اخرى واخذت ترقص وقد نزعت عن شعرها الاكرث منديلها المزوق. ألقت بالمنديل في حجر إحدى النساء. ظلت ترقص في مكانها. وقف أعمى أخر كان يضع نظارتين، وتوجه نحو الوسعة الصغيرة وسط البراكة. داس المكان كالتيس. اخذ يرقص مع المنصورية، والاعمى صاحب التعريجة يردد لازمة الأغنية، لكن صوته كان شبيهاً بالعواء. نفس اللازمة كانت تردد من طرف افواه اخرى، افواه نساء يبصرن، ورجال عمى. وقالت امرأة توجد قرب الباب لنوارة:

ـ لاشك ان زوجك سيشرب زجاجتين من النبيذ هذه الليلة.

ـ لم يعد يشرب. ولكنه عوضه بالكيف. الكيف ارخص ياأختي.

ـ آماه! مثل زوجي؟ لكن الكيف يجعل الرجال كسالى ويفقدون فحولتهم.

ـ طبعاً، اذا كانت المرأة لاتعرف كيف تستحلب الثور، أقصد اذا أنهكت. أما أنا فما ازال صغيرة وقادرة على استحلاب ثور عمره ثمانين سنة.

ـ هنيئاً لك يااختي. ثم ان سي احمد يبدو رجلاً فحلاً. وهذا العذرى الذي في احضانك لابد انه سوف يشبهه.

ـ الله وحده يعلم بذلك.

أخذت تهدهد الصبي وتنظر الى وجهة المغطى بخرق. ثم قبلت الخرقة الملفوفة فوق رأسه وهي تقول:

ـ الفحل اليوم هو الذي يعرف القراءة. أتمنى ان يتعلم حتى يحصل على شهادات.

ـ معك حق. لكن اذا لم يطردوه من المدرسة. لقد طرد واكل ابنائي.

ـ شكيكو!.. (وضربت على خشب البراكة وتفلت في التراب).

قالت المرأة:

ـ الف شكيكو وشكيكو.. لكنها الحكومة!..

لم تسمعها نوارة، لأن الزغاريد كانت تشق الفضاء، والاصوات تتعالى، تتحدث او تغنى، وشعرت انها قد حققت كل شيء. لقد أغلقت الأفواه، ينقص شيء: المشوى والضلعة. لكن مايزال الدهر طويلاً وعريضاً. وفي المرة القادمة سوف يستمر السابع، سبعة ايام وسبع ليال بكاملها.

قال احمد لنوارة:

ـ لولم تكن الزوجة الاولى عاقراً لماطلقتها. انت سوف تلدين الاطفال، وسوف يكون لك ماتريدين.

ـ الا تحبني؟ لقد تزوجتني من اجل الانجاب فقط.

ـ ابداً لم اقل هذا. ولكني ابغيك كثيراً.

ـ لوكنت متعلمة لتزوجت شاباً موظفاً مع الحكومة.

ـ لوتزوجته، لقتلك جوعاً. ان تلك الحزقة الا ربع التي يتقاضونها، ينفقونها على ربطات العنق. كل ماتطلبينه أحققه لك انا.

صحيح ان كل ماتطلبه نوارة يلبيه أحمد حتى ولوكان جلب جوق من العمى. ان ظروفه المادية ضعيفة هذه الايام. فالحكومة

احكمت الخناق على المهربين ولكن احمد رجل عفريت ينزع اللقمة من فم الكلب. هذا مايعجبني فيه. وليس مثل اولئك العزارى الذين يمشطون شعرهم ويقفون في رأس الدرب طول النهار حتى منتصف الليل، ويحلمون بجواز سفر؛ وفيهم واحد مفلس والعياذ بالله. قيل انه يعيش مع النصارى الذكور؛ بالرغم من انه جميل ويمكن لأي فتاة ان تهيم حباً به.

هدهدت الطفل مرة اخرى، لأنه كان قد أغفى ثم استيقظ، وبدأ يئن انيناً خافتاً مختنقاً. وقالت امرأة:

ـ ادخلي يانوارة. هذا عيدك، لاتبقي عند الباب.

ثم اجابتها امرأة اخرى:

ـ دعيها تشم هواءً هي وطفلها. لاتدخلي يانوارة، فالحرارة شديدة، والجو مختنق، والمولود لايمكنه ان يتحمل ذلك.

وقالت امرأة اخرى جالسة بالقرب منها بصمت خافت:

ـ سوف يقتله ذلك الاعمى بدخان الكيف. انه لايعزف معهم. ألا ترين انه في كل لحظة يملأ لهم شقفاً. كما لو كانت مهمته هي تلك فقط.

توقف العزف ووزعت كؤوس الشاي وقطع الكعك وبعض لوزات لم تكف كل النساء. وخرج بعضهن يشممن قليلاً من الهواء وليغتبن بعضهم البعض. وقالت رحمة لمنّانة:

ـ لااحد يستطيع ان يقيم مثل هذا. هي تزوجت رجلاً ونحن تزوجنا بخيلين لايستطيعان ان يعيلا حتى نفسيهما.

ـ انك لست جميلة مثلها.

ـ لقد كنت جميلة عندما كنت في سنها. لكن ذلك الهيش انهك جسدي. كان سيتزوجني ولد الاسبانية التي كنت اشتغل عندها في ذلك الزمان.

ـ تتزوجين رجلاً ليس من ملتك ولادينك؟.

ـ اللهم كافر بالله ولاكافر بالقلب.

ـ حرام ان تقولي هذا الكلام. انت ام اولاد.

ـ كلهم يشبهون أباهم، لا فائدة في احد منهم.

اخذت منانة تحك جنبها الايسر بعمود كان مركوزاً في الارض يسند البراكة. وتثاءبت. ظهرت اللهاة واللسان وبعض الاسنان المسوسة. أطرقت ونظرت في التراب عند قدميها. رفعت يدها وجذبت المنديل فوق جبهتها. بدت كما لو كانت تفكر في شيء مهم سوف تقوله لرحمة. لكن رحمة ابتعدت عنها وذهبت الى نوارة التي غادرت مكانها عند الباب. وشوشت لها في أذنها، وعادت قرب منانة. كان العمود الخشبي يصدر طقطقات خفيفة. سمعت ذلك رحمة وقالت:

ـ لاتحكي جسدك به اكثر. سوف يتكسر هذا العمود. وسوف تسقط البراكة على اولئك العجائز وعلى اولئك العمى.

ـ ياه! انه عمود لايسند حتى نفسه، لاشك انها تستعد لنشر غسيلها.

ـ كأن الاسلاك فقدت من الدنيا. فلتربط سلكاً اوحبلاً وسط الغناء لتنشر عليه غسيلها.

ـ هي ليست في حاجة الى ذلك. سمعت ان زوجها يأخذ ثيابه الى الكواء.

ـ يافرحتها! لوكان لي زوج مثله. ان أحمد مثل الاوربيين.

ـ انه يعيش معهم. السلع التي يهربها يشتريها من اوربيين، ويرتاد البارات ليشرب فيها. ليس مثل هؤلاء المزاليط الذين يقتتلون على زجاجة نبيذ في التراب. لقد كبر مع الاوربيين في السوق المركزي. كان يساعدهم في حمل السلال والقفاف، عندما كان صغيراً. انه يعرف لغاتهم.

ـ رجل واي رجل!.

ـ زوجته الاولى لم تكن تستحقه.

ـ صحيح. رغم انها شارفة كانت تشرب زجاجتي نبيذ في اليوم، ولا تمنع ذلك الشيء حتى عن الكلب.

ـ تفو!.

كان اللغط يرتفع والضحكات والشكاوي، في البراكة وخارجها. امرأة واحدة كانت منكمشة في زاوية، لانها مشلولة الساقين، تتأمل في كل شيء ولا تتحدث الا قليلاً. ولولم تكن مشلولة الساقين لكانت هي التي تدير كؤوس الشاي وتوزع الكعك والكلام. ليس لها اولاد ولا بنات سوى نوارة. حتى زوجها توفى من زمان عندما سقطت عليه بالة كتان في الميناء. كانت نوارة تنظر الى امهاباشفاق لأن هذا هو نهارها الذي كان زعكتها ان ترقص فيه وان ترش النساء بالعطر وتطوف عليهن بالمحجر الذي يفوح بخوراً. ومع ذلك فقد بدت لنوارة انها سعيدة، يظهر ذلك في اعماق عينيها العمشاوين اللتين يقترب الذباب منهما، ثم يتراجع لأن كفيها تتحركان باستمرار كمروحتين كهربائيتين. كانت الكفان تطردان الذباب وفي نفس الوقت تخففان من الحرارة.

اقتربت خدوج من نوارة وفي يدها كأس شأي:

ـ اشربي قليلاً من الشاي. اراك تنظرين الى الناس كما لو لم تكوني من هذا العالم. لاشك انك بحاجة الى راحة. هذا سابع ابنك.

عليك ان تتحملي كل شيء اليوم .

سي احمد سوف ينمو له جناحان وسوف يطير فرحاً .

ـ والله ياأختي ماعنـدي نفس لأي شيء . ولكن مادمت قد اتعبت نفسك وأتيتني بالشاي ، فسوف اشربه ارضاءً لخاطرك لا لخاطري .

ـ لاترغمي نفسك على شيء لاتريده نفسك .

ـ هذا يوم اشرب فيه حتى السم من اجل ابني .

ـ سوف يرزقـك الله ابنـاء آخرين . انت صغيرة وشابة وقوية ـ تبارك الله ! مثل عجلة .

رشفت الشـاي ، واخذت تتأمل جسدها من فوق لتحت ، حتى تتأكـد بالفعـل انها قويـة مثـل عجلة فطالما قالت لها امها ان عينيك جميلتـان مثـل عيني جحشة . المهم انها في قوة عجلة وجمال جحشة . وسي احمـد يقـول لها عنـدمـا يكـون في حالـة نفسيـة رائعـة : «يا موبـزازل ، يابـزازل البقـرة» هذا كله دليل على انها قوية وجميلة وام بزازل وكـل شيء وكـل شيء آخـر . وهـذا معنـاه ان الولادة لم تؤثر عليها ولا يمكنها ان تؤثر عليها عندما ستضع دزينة من الاولاد والبنات . . .

كانت تنظـر الى ثديهـا العـاري الـذي تخرجـه وتحاول ان تلقمه للصبي عبثـاً . رأس الثـدي مدبب وأسـود ، وحـوله شعرة تميل الى الشقـرة . وأخـذت تسمـع صوتـا يأتي من بعيـد : «الله عليـك يامـوبـزازل!» . نظـرت الى البزولة مرة اخرى ثم اخفتها والتقطت كأس الشـاي الـذي طارت من حافته ذبابة غليظة ذات الوان يغلب عليها اللون الازرق الصدفي . وقالت والدتها :

ـ لقـد زوجتك بأحسن الرجال! كل النساء يتمنينه لأنفسهن . ليس فيـه عيب رغم انـه سبق ان تزوج . ثم ان الـزواج السـابق لايعيب الـرجـل ، ولكنـه يعيب المـرأة . لوكان في ايـة امـرأة ربـح لما طلقها زوجها . وكل الناس ينصحون أبناءهم بعدم التزوج بالمهجالة . سي احمد سبق ان تزوج ولكنه رجل .

ـ اعرف انه رجل حقيقي . لقد أصبحت أحبه .

ـ يجب ان تحبيه لأنه زوجك . كل ماأتمناه هو ان ارى ذريتك قبل ان أمـوت . قالت ذلـك وضـربت على فخـذيها المشلولين . ثم زحفت معتمـدة على يديهـا نحـوركنة ظليلة . كان احمد قد دخل بعد ذلك مبـاشـرة . تأمـل نوارة ، وحـاول ان يقبلهـا من جبهتها . لكنه سمع حركـة غير عاديـة . التفت ليجـد والدتها في الركنة تنظر إليه . ذهب اليها واخرج من جرابه منديلاً وشربيلاً . كاد ان يقدم لها الشربيل ، لكنه تذكر انها مشلولة . قدم لها المنديل وهوينحني على رأسها الذي خالطه شيب خفيف . وقالت والدتها لأحمد :

ـ سوف تلد ان خير الاولاد وخير البنات .

تراجـع احمـد ولم يقـل شيئاً . فتح ليمونادة كانت تنتظره في سطل ماء . شربها بسرعة وغادر البراكة . قبل سبعة ايام تحققت امنية والدة نوارة المشلولة . يمكنها ان تموت الآن ، لانها رأت بعينيها العمشاوين حفيدها . تلك أمنية كل عجوز في سنها . كانت الآن تنظر في هدوء وبـلادة الى كل ما يجري حولهـا . وحـاولت ان تزيل اهداب المنديل عن عينيها ، فانفتحتا بتثاقل ، كأن كومة من الغبار كانت تحجب عنها الرؤ ية . صرخت بصوت واهٍ جداً :

ـ نوارة! . .

لكن صرختهـا ذهبت هبـاءً . اعـادت الكـرة مرة اخـرى دون جدوى . عندما علمت ان نوارة بعيدة عنها ، التفتت الى أقرب امرأة اليها :

ـ يابنتي ، اين نوارة؟

قالت المـرأة : انهـا عند الباب . لقد اخرجت الصبي ليشم قليلاً من الهواء ، فالجوخانق هنا .

ـ ارجوا ان تنادى عليها . قولي لها ان امك ـ حاشاك! ـ تريدان تبول .

وقـفـت المـرأة وذهبت الى نوارة وقـالـت لها ذلـك . قالت نوارة بصوت لم تسمعه المرأة وهي تتحامل على نفسها :

ـ لاأدري هل أبوك الكبير أم الصغير .

التحقت بوالـدتهـا وقـالـت لها : يمكنـك ان تزحفي وتفعلي ذلك خلف البراكة .

ـ اخشى أن يكون هناك أحد .

ـ ليس هناك أحد . ثم انك تخجلين من النساء؟

زحفت العجوز . لم يهتم بها احد من النساء . كانت تدب ، وكن يخلين لها ممراً دون ان يهتمن . وهن مستمرات في لغطهن .

اختفت وراء الـبراكـة مثـل سلحفـاة في برمرامة خضراء كثيفة . ملتصقـة بالتراب ، وشكلت غصيناتها عريشة صغيرة . فعلت ذلك وكـادت ان تفعـل الشيء الآخـر . لكنهـا عدلت عنـدمـا استعصى عليها ذاك الشيء وعادت تزحف . وتوقفت واخذت ترقب كل شيء من حولهـا في بلاهـة . شعـرت بالتراب حاراً تحت نصفها الأسفل ؛ فحـاولت ان تتجنب حرارتـه بجـذب تكـة سروالهـا . أحدث خيط المطاط فرقعة مع لحمها عند البطن .

سمعت في الـداخـل نقرات على التعريجة رافقها صوت كمنجة مبحـوح . إنهـا بدايـة اغنية عادة ماتبدأ هكذا عشوائية حتى يهتدى المغني الأعمى للاغنية التي سوف يختار . توقف النقر على التعريجة ،

في حين استمر صوت الكمنجة يتصاعد ثم يخفت، ثم يتوقف، ليعاود الاعمى الكرة مرة أخرى.

أخذت نوارة تتحرك بدون اتجاه في بطء طبعاً، تتحدث الى هذه وتسمع الى تلك. زحفت امها باتجاه النساء، كانت تدب، أفسحن لها ممراً كالمرة السابقة. حاولت منانة ان تتحرك لتخلي لها الطريق باتجاه الركنة.

لكن صرخة قوية ندت من العجوز، صرخة قوية جعلت النساء يقفن ويتزاحمن ويتناطحن. توقف عزف العمى. لقد انقلب مقراج الماء الساخن على والدة نوارة. اخذت تصرخ: «بطني. حجري. أفخاذي! ناري! . . ». انكفأت على ظهرها. جررنها الى الخارج. بعضهن كن يخبطن على حنكهن وعلى أفخاذهن. وقالت امرأة:

- لاشك انه طفل مشؤوم.

ردت الاخرى:

- يااختي، لاتتحدثي عن صبي بريء بهذا الشكل.

- قلت لك فقط.

قالت نوارة: آه ياأمي! ماعندي سواك.

لطمت حنكها مرات متعددة، فتلقفت امرأة الصبي من يدها. هرعت الى امها تخلصها من ايدي النساء الاخريات. لاشك ان لحمها تهرأ الآن. كفت العجوز عن الصراخ، واخذت تئن انيناً خافتاً كما لو كانت تحتضر. وقالت امرأة:

- نأخذها عند المسعودي. قبل ان تموت هذه الشارفة.

سمعتها نوارة:

- الشارفة هي أنت!.

لم ترد المرأة ولكنها انسحبت. بالفعل تطوعت امرأة سمينة وحاولت ان تحملها على ظهرها. لكن العجوز أخذت تصرخ. تركتها تهوى فمستلقفتها أياد اخرى.

قال اعمى:

- من هذه المصيبة؟

- انها جدة الصبي.

- لم تختر لحظة موتها الا في سابع حفيدها.

- ماذا تعرف عن العجائز؟ لايخلقن المشاكل الا في ساعة الأفراح.

- المهم ان تدفع لنا ابنتها وننصرف.

- هل نقترح عليها ذلك في هذا الظرف؟

- وانا ماالذي يهمني؟

ذهبت امرأتان لجلب المسعودي من حانوته ليضع للعجوز أعشاباً اويطبخ لها شيئاً حتى ولو كان رهجاً! لتكف عن أنينها. حاولت نوارة ان تتخلص من الجوق فدفعت لهم نقوداً. ثم دفعتهم الى الخارج. وقالت امرأة:

- انه ليس سابعاً ولكنه مأتم.

سمعتها نوارة التي تشعر بتقلص في معدتها:

- حرام عليك ياأختي ان تقولي هذا الكلام. لولا العين لما حصل ماحصل. انسحب بعض النساء وتملصن من العجوز لتموت بطريقتها. بقى بعض قليل منهن. كانت التي تحمل الصبي في يدها جالسة تحت الظل وهي تتأمل وجهه. عيناه مغمضتان. حاولت مراراً ان تطرد الذباب عن وجهه. كانت الحرارة شديدة والعجوز تئن انينها الخافت ذاك. قالت رحمة:

- يجب ان نصب عليها سطل ماء بارد.

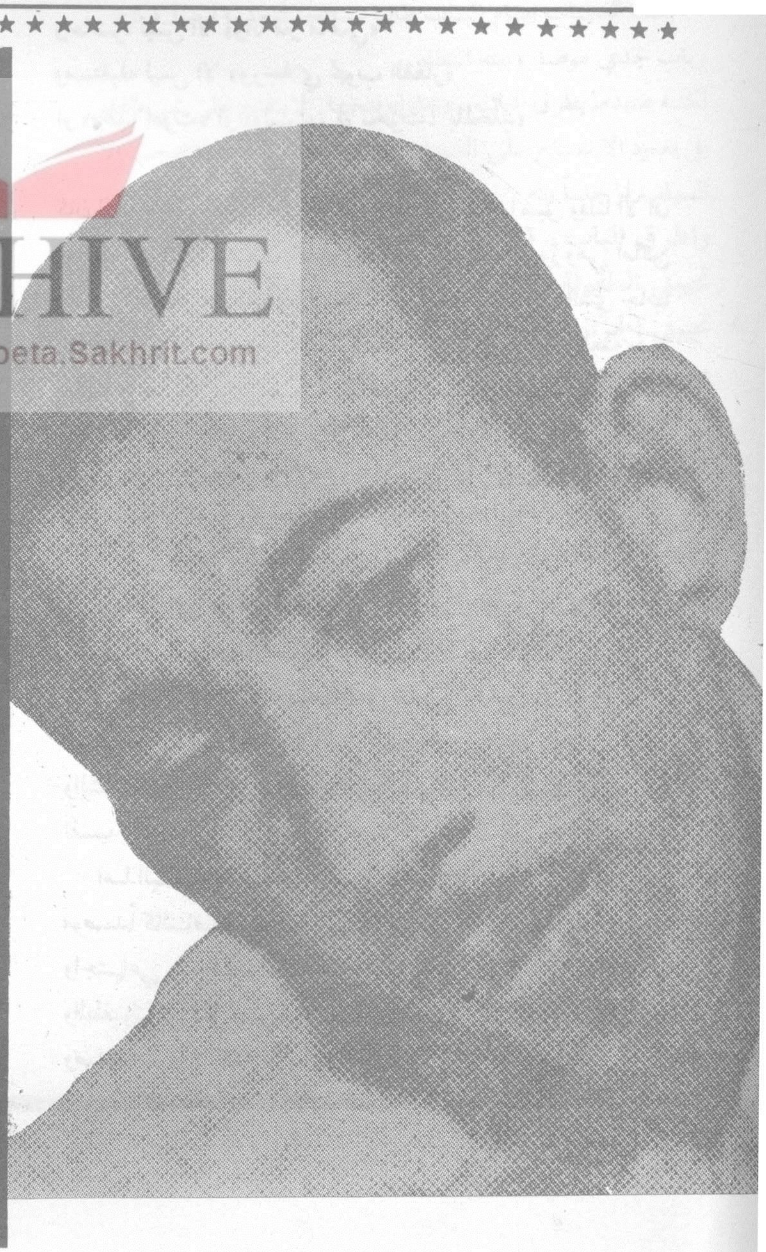
قالت نوارة: - هل تريدين قتل أمي؟

- ياحبيبتي، انا لااريد ذلك. اريدها تعيش وتربي الريش. انني لست مغيارة وحسودة.

اخذت نوارة تتحرك وتدور حول نفسها لاتعرف ماتفعل. ضربت على فخذيها. عضت ثيابها بأسنانها. انخرطت في بكاء حاد وعويل. ثم سقطت على التراب مغمى عليها. اخذت تتمرغ فيه. هرعت امرأة الى سطل ماء وصبته عليها. لكن دون جدوى.

نافذة وبوابة وسور

■ ياسين النصير



تحتوي الدواوين الثلاثه التي نتعرض لها بالتحليل من شعر السياب على احدى وثمانين قصيده هي نتاج المرحلة الأخيرة من شعره وحياته والتي تمتد مشفعة بالمرض بين عامي ١٩٦١ - ١٩٦٤ خمس وعشرون قصيدة في المعبد الغريق. وثماني عشرة في منزل الأقنان، وثمان وثلاثون قصيده في شناشيل ابنة الجلبي.

اغلب قصائد الدواوين الثلاثه مرتبطه بوعي فكري واحد، ذلك هو رصدها للحياه الآفلة. المنزوية في النفس وفي المكان وموضوعاتها من تلك التي تحتفر فيها الزمن، وصيرها الى هيئات يمكن رؤيتها ومحاكاتها، وكأنها اطلال المألوف من التجربه. الأفول لدى السياب موضوع شعري كبير. لعل الماضي والذكريات، والاوجاع والحنين بعض مظاهره العامه. لكن ما يتصل منه بالمجتمع هو الذي جعل الافول لديه قضيه فلسفيه. وبخاصه وهويقف على مفترق طرق اعوام اوائل الستينات الصاخبه المضطربه. فكان ان تأرجح وتأرجح، واستطال به التأرجح حتى لم يعد بمقدور احد ايقافه.

لقد أفلت وفيقه وهالة ولم يعد منها الابقايا المكان. شباك وحديقه ونافذتان في بوابه الذكرى. وأفلت أم البروم مقبرة المدينه وموطن الحفار بعد ان زحفت المدينة الحديثه عليها. وافلت دار الجد وملاعب الصبا ولم يعد منها الا رسم حجاره، وشابت جيكور، واختفت ملامحها وخضرتها من احيائها، وغرق المعبد وامحلت دار الاقنان ونحل جسده حتى اصيب بالقدمين كما لو كان احد ابطال ألف ليله وليله لايصاب الا متحجراً في قدميه. بينما لم تعد الأم الا مولولة نائحة، والغيمة غريبة وبودلير جحيماً والمطر راحلاً عن مدن

الحلم وقراها. لم يعد السياب بعد هذا الأفول كله، الا ديباجه «الوصيه» لأقبال وغيلان علهم ينفضون اعتقادهم السائد بأنني آفل ايضاً. فانا «لست، لونجوت، بالمخلد» وضمن نسق الافول بدأ السياب يبحث عن اليقين المفقود، وهوبحث اتسم بوضع نفسي مربك عاشه السياب متأرجحاً بين الموضوعه الذاتيه والموضوعة الاجتماعية واليقين المفقود لدى السياب لأزمه فكرية صاحبه منذ بواكير شعره ثم تكاملت في السنوات الاربع الأخيره من حياته. وبخاصه انه كان يبحث وباستمرار عن اللااستقرار في الشعر وتؤكده في الذات ومشاغلها الصورة الجماليه بهذا اليقين، هي في بحثه الفني عن الحياه عن الخوف من الموت فيما لوتمكن منه. وما كان منه الا وهويبحث يزداد عجزاً اثر عجز حتى اقعده المرض. وسدت عليه النوافذ ولم يعد يرى الا السقف الابيض من غرف المستشفيات. كل شيء في هذه المرحلة يحتجب عن السياب ماضيه وتجاربه الخاصه وطموحاته. كل شيء اما غارق في البحيره اومعلق في الشناشيل او مواربٌ خلف الشباك. لذلك كثرت في دواوينه صورة الأقبيه، والغرف المظلمه، والمقابر، والستائر، والنوافذ، والابواب والأسوار. ولم يعد بمقدوره الا ان يمد بصره وهو قاعد في «العتبه» الى ما وراء هذه الحواجز كي يطل على يقينه المفقود في الحياه الأفله المبتعدة.

في ضوء هذا الافول تحتل قصائد معينه كقصيده «دار جدي وشناشيل ابنة الجلبي وشباك وفيقه» مواقع مهمة في مسيرة السياب نحو الموت. لقد اسعفته الأساطير في ان يجد رؤيته خارج ذاته الى المجتمع. فاذا بالمجتمع يغرق في مشكلاته كمعبد غريق في بحيره «شيتي» فتصبح مشكلات المجتمع ومشكلاته ذكرى ومعايشه لأبواب الحاضر علّه يجتاز السور الذي يفصل بينه وبين جيكور الشائبه، او المدينة السراب، اوبويب المنغمر اودار الجد، اوأيوب السائح في عذابات الموت والحياه. الا ان السياب في هذه المرحلة يؤكد مكاناً متسعاً يشمل البحر والقرية والمدينه، ويحاكي موضوعات الذات والمجتمع.

القرية لدى السياب جيكور لكنها في هذه المرحلة شائبة وجنون، مكان يؤم اليه الشاعر بعد رحلة طويلة، وها هي تصبح قبراً له، وجدولاً تغسل جراحات قلبه:

جيكور لمي عظامي. وانفضي كفني
من طينه، واغسلي بالجدول الجاري
قلبي الذي كان شباكاً على النار
لولاك يا وطني
لولاك ما كان وجه الله من قدري

وتصبح المدينة غولاً يزحف على شواهد الماضي المهمة. والسياب في تعامله مع المدينة كان يطرح موقفاً اغترابياً منها، فهي مريضه ومصابه بداء التوسع مدينتنا منازلها رحىً ودروبها نار.
وتتحول وفيقه الى استذكارات للصبا، وقد مثلها السياب شيئاً محتجباً خلف الابواب والشبابيك والاسوار، شيء لايفصله عنه الا الموت. لكن استذكاره المفاجئ لها كما يقول جبراً عن ذلك محير تماماً. لعل شعوره بالموت الزاحف نحو قلبه قد امده بصورتها الماضيه. وهاهو يصرخ قبالة شباكها.

«اريدك فاقتليني كي احسك
واقتلي المجرا»

فالسياب المفجوع بجسده، وبحبه، وبموقفه السياسي قد كبا **فماضيه قد «سدوا عليه الباب»**
وحاضره ليس الا «وانا قبر ماضيّ»
ومستقبله ليس الا «ورجلاي تجوب القفار»
او «وغداً اموت» او «ولست، لو نجوت، بالمخلّدِ»

كان السياب في هذه المرحلة مولعاً برصد الافول كما سبق وقلنا الا ان المنفذ لهذا الرصد كان محدداً بالباب والنافذه والسور وهي اماكن ذات دلالة فكرية. لماذا لجأ السياب الى هذهِ المنافذ وهو الذي جاب رحاب الارض وجبالها؟ اليس المرض هو الذي اقعده وجعله يفكر باطار محدود كي يرى حياته الماضية الأفله وقد تمثلت له بالصبا والحب والقرية الشائبه؟ اذا كان، وهوما يعتقده، فأن الباب والسور والنافذه تكتسب دلالات فكرية اكبر بكثير من كونها كوىً في ذاكره الرجل.

ونحاول فيما يلي من الصفحات تتبع معان كل من النافذه والباب والسور في مرحلته الأخيره هذه فالسياب عبر هذا الثالوث المكاني كان يرى «كلية الحياة» وهو مقعد في العتبه. ولكون النافذه في اعلى البيت سنجده يستعيرها لكل العلو، السماء والله، والغيوم والمطر والشموس. ولانها مغلقه اومطفأه سيكون ذلك مدركاً حسياً في نفسيه الشاعر.

اما الباب وهو المدخل السري الاجتماعي للبيت والدار سنجده موصداً كالنافذه المغلقه، ولانه موصد فهو مانع وحاجز نفسي واجتماعي وسوف نراه كابحاً وخلفه تكمن الاسرار والموت والعدم والطفولة. وكل صوره مرتبطه بالانا، انا السياب الأفله المنزوية وصاحبة اليقين القلق.

واما السور فهو اشمل من الباب اراد السياب به الحاجز الاكبر. وهو الدرب والجسور والملاذ الخفي. هو والنأي هو العالم الآخر المحتجب خلفه ولكنه من الصلابه ما يقف حاجزاً عنيداً امام طموح الشاعر.

وتكوّن الارضيه الاجتماعية والبيئيه الموضوع الكلي له. فالسياب لايرى قريته في هذه المرحلة خلال المعايشه، بل يراها من خلال شواهدها المكانيه الآفله. ولايرى المرأة الا من خلال الموت والنأي والفقدان. كذلك نجد النافذه والباب والسور موضوعات دلاليه على موضوع كبير بدأ يطل على السياب في مرحلته الأخيره. لم يكن موجوداً قبل اليوم. ذلك هو العوده الى منابع الحياه الاولى ورصد افولها المبكر.

الباب

يقف السياب امام الباب طالباً مستنجداً بعدما أوصد قبالته.

وباب جدي موصد وبيته انتظار.

لكنه عندما يطرق الباب. ويحاول فتحها. لاينفتح على شيء عام بل يعود الا نفتاح على السياب نفسه. فاذا الباب لايحجب الا السياب او جانباً منه

واطرق الباب، فمن يجيب يفتحُ؟
تجيبني الطفولة، الشباب منذ صار.
تجيبني الجرار جف ماؤها فليس تنضح.
«بويب» غير انها تذرذر الغبار. ص١٤٣

فانفتاح الباب عوده بالزمن، عوده بالوعي لعلنا ندرك ان المعاناه هنا هي الموضوع. وان الباب لايعيد صاحبه بعد افتتاحه الى الماضي بل يعيد الحاضر بصوره افول الماضي بمعنى ان دورة الزمن هنا تأخذ شكلاً ارتكاسياً عوده بلا عوده، ذهاب الى العدم.

في صوره اخرى نجد السياب يلبس فتره الشباب لديه لبوس امير مستعاره ابعاده من المخيله، انه المرض، وهذا العذاب المربك الذي يميل الى تصور للماضي انتكاسه من الحاضر، هنا لانجد السياب يبني صوراً ناميه بل كل صوره مرتده الى الخلف، الى ذلك الوجع الاسطوري الذي حمله وهاهو الوجع نفسه يدفع به الى الهاوية، هاوية الموت.

وفي الباب مد الامير الجميل.
ذراعيه يستقبل الآتيه.
اميرتي الغاليه
لقد طال منذ الشتاء انتظاري
ففيم التأني وفيم الصدود؟! ص١٢٤

ايه اميره كان السياب ينتظرها؟ واية لوعة كانت ستجد نفسها حقيقيه لو انه تمكن من حبه لرفيقه او لسواها ان صور السياب في الباب هنا صور مكبوحه مقطوعة السبل مرضيه لا امل من انتعاشها، وما الذكرى الا قربان كسيح لماضي مقلق مشحون بالألم وبالفقدان. لذلك لانراه الا ملتبساً بحال الموت. فالأمير هنا ميت ومستحضر بخيال رجل مريض. كلاهما: السياب والامير لا يعودان ولايفقدان شيئاً لقد فقدا كل شيء وما استحضارهما في هذه الصوره الا اليأس بعينه فأي باب اذا كان السياب يقف خلفه؟ وايه اميره كانت تنتظره؟ ان العودة هذه بالوعي الى مناطق مظلمة تجعل استحالة انفتاح اي باب، باب للشفاء او باب للموت او باب للحياه.

لو كان ما بيننا محضَ باب
لا لقيت نفسي لديك.
وحدقت في ناظريكِ.
هو الموت والعالم الاسَفل
هو المستحيل الذي يذهل
تطلان سخراً على العالم
على صفه الموت بوابتين
تلوحان للقادم. ص١٢٢

هي الأم او الحبيبة. وهو القبر، بوابة العالم السفلي الى الحياه، والسياب لايقف عنده راجياً او متأملاً بل يقف وقدماه فيه. لكن النداء الموجع. الخوف المضني يجعل من كل مستحيل باباً ومن كل نافذه عيناً مطفأه ومن كل موت عدماً. والباب في هذا المقطع مجهول، غائم ليس لدى السياب اي تصور عنه، انه من الثقل والحضور لم يصبح باباً بل كوناً سديمياً مغلقاً لامناص من الدوران حوله. ومع ذلك يحاول لعل المفاجأة تخفف عنه ولعل الموت ينأى بعيداً عن مخيلته ولم يقف الباب عند السياب على موضوعات الأم والحبيبه ودار الجد. بل جعله شاملاً لرؤ ية تمتد الى الوطن والى العالم الى ذلك التركيب الفكري الذي يلازم المغترب المريض والمغترب السياسي، الى ذلك الولع من رؤ ية المدينة وهي تزحف على بقايا الماضي. والمدينة في عرف السياب مريضه. ودائماً مريضة.

عبرت اوربا الى اسية
وما انطوى النهار
وانت يا ضجيعتي، مدينة نائية.
مسدودة ابوابها وخلفها وقفت في انتظار ص١٦٣

اية مدينة اذاً هذه النائيه؟ بغداد هي ام العراق؟ ولماذا يثقل الزمن هنا فيحدد بالنهار المحتوى لاوربا ولاسيا. بينما لن ينال النهار او اي

نهار آخر مدينته؟ من عمق الصورة الشعرية تكمن رغبه دفينة في العوده. لكن المدينة التي سيعود اليها تضع الابواب المغلقه في طريقه. ويشد عليه حتى هواؤها.

اذاً فالسياب في هذه المرحلة مولع برصد هذا الشيء المانع. الشيء الذي يحيل اية صله مع الحياة مستحيله. فيأخذ الباب صورة الاله او الاب او الموت وفي صورة اخرى تصبح المدينة غولاً يزحف على معالم التراب القديمة.

يقول رفيقي السكران: «دعها تأكل الموتى
مدينتنا لتكبر تحضن الاحياء. تسقينا
شراباً من حدائق برسفون..» ص ١٣١

والمكان الذي زحفت المدينة عليه هو إم البروم ساحة ومقبره، والمدينة هي البصره، اما الزمن فكان أواخر الستينات ويربط السياب هذه الوقائع كلها بكرهه للمدينه السياحيه التي لايجد فيها اي أمل بالحفاظ على ماض. ولكنه وهو ينعت المدينة بالنعوت، يرى في جسده زمن مخيلته ووعيه ان المدينه ستزحف عليه ايضاً، وسيصبح ماضياً اتى عليه البناء الجديد وهذه ارتكاسة اخرى، ولكن مالعمل والسياب لايجد في ذلك الزمن اي أمل لأنفتاح اي باب.

مدينتنا منازلها رحى ودروبها نار
لها من لحمنا المعروك خبز. فهو يكفيها
علام تمد للاموات ايديها، وتختار.
تلوك جوعها وتقيئها للريح تسقيها؟
تسلل ظلها الناري من سجن ومستشفى
ومن مبغى ومن خماره.. من كل ما فيها
وسار على سلالم نومنا زحفا
ليهبط في سكينة روحنا المًا فيبكيها

ويتحول الباب لدى السياب في مرحلته القلقه هذه الى سد منيع يحجب خلفه ثلاثة موضوعات كبيره، هي الصبا والحبيبة والذات. ومع هذه الموضوعات نجد المدينة المحتجبه والذكرى الأفله، والأم. والجسد.. ولذلك عندما تجتمع كل هذه الموضوعات في قصيده تغني موضوع القصيده نفسه. وها هو في قصيده «احتراق» يجمع كل موضوعاته فيها:

اسد عليك باب الليل ثم اعانق البابا
فالثم فيه ظلي، ذكرياتي، بعض اسراري...
وابحث عنك في ناري
فلا القاك، لا القي رمادكِ في اللظى الواري
ساقذف كل نفسي في لظاها، كل ما غابا
وما حضرا
اريدك فاقتليني كي احسكِ
واقتلي الحجرا
بفيض دمٍ، بنارٍ منك. واحترقي بلا نارٍ؟ ص٢١١

ويمل استخدام الباب في ديواني السياب الاخيرين: منزل الأقنان والشناشيل، لان السنوات الممتده بين ٦٢ - ١٩٦٤ من الاعوام التي تحول السياب فيها الى رصد رحلة الافول في جسده وفي فكره. يكثر البحر وأيوب وتعددت الدروب والسبل. وتنوعت الرحلات وتعددت المشارب الا ان الباب يرد في قصائد قليله من الديوانين ولعلنا لا نختلف في الرأي اذا قلنا ان هذهِ العوده كانت مرتبطه بمناخ ديوان المعبد الغريق. ففي قصيدة منزل الاقنان وحدها يرد الباب بصورة جديدة. وكان يتحدث عن منزل الاقنان الذي بناه جده لاقنان نزحوا من افريقيا فاستجاروا بالجد وعملوا معه.

وبقايا المنزل كانت شاخصة الى زمن قريب.

خرائب فانزع الابواب عنها تغدُ اطلالاً
خوالٍ قد تصك الريح نافذةً فتشرعها الى الصبح
تطل عليك منها عين بومٍ دائب النوحِ ص٢٧٧

هي اذاً رحلة الباب في رصد الاطلال الزائله، والزمن المتخثر فيها والصوت النعيب، وترتبط هذه القصيده بمناخ المعبد الفريق. وبذلك الافول الذي خيم على السياب.

لكن الباب يرد ثانيه في الشناشيل، وهذه المرة لايكون باباً ليرى ما وراءه بل ليرى نفسه وقد اتعى وراءها الباب هنا. هي منزله. هي عزلته او لاول مرة نجد السياب يقعد خلف الباب وبانتظار الطارق هي تحول الموقف ويجيب السياب الذي كان يريد فتح الابواب ليرى الأخرين والحياه. فيصبح هذه المرة جالساً بانتظار من يفتح او يطرق عليه الابواب؟ هي اذا محنة السياب الاخيره، وحياته القلقه، ففي قصيدة الباب تقرعه الرياح «يقول

الباب ما قرعته غير الريح في الليل العميق.
الباب ما قرعته كفك
اين كفك والطريق

الباب ماقرعته غير الريح
اه لعل روحاً من الرياح
هامت تمر على المرافئ او محطات القطار. ص٦١٥
ويقول في قصيده يا غربة الروح»
--- اذ تطرق الباب من منهما.» واها!
من دق بابي؟ اهذا أنت يا كبدي؟» ص٦٦٣

ثقل المرض، والغربه، ودنو الموت. وبعد المكان، وتعدد الأسرة، وتنوع العلامات، جعل الباب هذه المرة سداً بينه وبين الناس، في حين كان سداً بين الناس وبينه هو الآن في الداخل محجوب خلف باب. ولكن لا احد يطرقه كما فعل هو نطرق ابواب صباه وجده وذكرياته وبويب والحياه الافله والمدينه . . . وتكتمل دورة الزمن . . .

منطرحاً امام بابك الكبير
اصرخ، في الظلام استجير. ص١٣٥
انا الماضي الذي سدوا عليه الباب فالالواح
عندي والحاضر الباقي ص ٢١٢

ويتوسع السياب في معنى الباب المغلقه دونه. حتى لكأننا لانجد قصيده جيده الا وجعل بها الباب مغلقاً.

لم توصدين الباب دوني؟ بالجوابّ القفار
وصل المدينه حين اطبقت الدجى ومضى النهار
والباب أغلق فهو يسعى في الظلام بدون قصد ص٧١٨
ساطرق الباب على الموت في دهليز مستشفى
في البرد والظلماء والصمتِ.
ساطرق الباب على الموت ص٢٨٨
. . . وتفتح بوابة من دخان
عليها الدجى حائر
يبعثر انجمه من خلال الضباب
اهذا هو الشاعر؟ ص ٢٩٢

ولم يقف الامر بأن تصبح البوابة عائقاً امامه فقط. بل جعل منها مانعاً لكل طارق فيقول جبرا «ان القصائد البابلية القديمة تتحدث ايضاً عن العالم السفلي و«رتاج الباب» الذي يصد اهل الارض عن دخوله، لاشك ان بدراً كان متأثراً بها»

النافذه

لا تختلف النافذه كثيراً عن الباب، فاذا انتهت رحلة الباب بأن اغلق على السياب نفسه بأمل الطارق الجديد والريح او الجنّاز. فأن النافذه لاتنفتح الا ويخرج منها الموت او الذكرى. او الروح. هي ايضاً تحجب سراً، وتحتوي لغزاً تقف بين تحقيق الرغبه والاحباط.

ومكان النافذه مرصود بالعين على العكس من الباب. حيث كان ممشى لقدم. النافذه المرئيه المرصوده تحقق للخيال لذلك ارتبطت بمنع السماء وبالامل وبالصبا وبتلك الموضوعات التي اتصلت بمرحلة الطفولة بتلك اللغة الحية الطامحة، الرومانسية.

شباك يضحك في الألف؟
ام باب يفتح من السور
فتفر بأجنحة العبق
روح تتلهف للنور؟ ص١١٩

هي اذن وفيقة، هذه التي جمع شباكها الباب والسور معاً فكانت الحياه الآفلة، الشيء السري الذي كما يحدثنا جبرا عنه ان موضوع وفيقه «وقفة قلقه بين امر سبق وامر سيلحق»[1] وقال جبرا عن وفيقه وعلاقة السياب معها «انني اذكر بوضوح ان بدراً حدثني في اواخر عام ١٩٦٠ او اوائل ١٩٦١ انه فجأه جعل يتذكر فتاه احبها في صباه تدعى وفيقة. وانها ماتت صبيه. وكان شباكها الازرق (والازرق هذه استعارها جبرا من القصيده لامن الذكرى كما اعتقد) يطل على الطريق المحاذي لبيته. وقد كرر ذكرها ايامئذٍ حتى خيل الى انه ابان متاعبه والآمه الكثيره انذاك، اخذ يتصور لو ان لقاء وفيقه كان ممكناً، لوجد فيه خلاصاً من بؤسه» (٢).

وكما يتضح ان ذكرى. وفيقه ستتكرر باشكال عدة خلال هذه المرحلة. فتاره تكون ذكرى لجيكور. لهذا الميلاد الأمومي، وطوراً تكون اختلاطاً بين «الحجار والثمار» او اي شيء ساقط ثابت اسماء وارض، وسوف تتعدد موضوعات النافذه لتشمل رحلة قلقه في الاعالي.

جيكور لمي، وانفضي كفني
من طينه، واغسلي بالجدول الجاري
قلبي الذي كان شباكاً على النار. ص ١٨٩

شباك النار. هل يكتوي هذه المرة بتراب جيكور الأم أم انه يبقى معلقاً يطاول المجهول والمختبئ؟ في رحلة السياب هذه نرى هذا وذاك. انتماء جديد لجيكور كي تحض وفاته ومن احبهن، وتعلق في مجهول عله ينقذه، وعندما لايجد ايا من الوجهين يحقق له شيئاً يغلق النافذه دونه كما اغلق الباب قبل ان تنتهي الرحلة، وهو خال الوفاض

مطفأة هي النوافذ الكثار
وباب جدي موصد وبيته انتظار
مطفأة هي الشموس فيه والنجوم ص ١٤٣

لكن السياب في موضوع النافذة يحلق عاليا، يلتقط صوراً من مواقع المنح والعطاء من السماء. وكأن ثمة عوده مبطنه الى التعلق بالدين لكن هذا التعلق لانجده الا منبثقاً من الارض، من النخل، من تلك المناخات التي عاشها السياب

وفي المساء كنت استحم بالنجوم
عيناي تلقطانهن نجمة فنجمه، وراكب الهلال
سفينة . . كأن سندباد في ارتحال:

ثر اي النجوم
ومرفأي المحال
وأبصر الله على هيئة نخلة. كتاج نخله يبيضّ في الظلام ص١٤٧

الله والنخله. هي مجمل تخيلات السياب في جيكور. واحاسيسه المكبوته هذه تجعله لايرى الموت الا في جيكور المخضوضره فأية معاناه كان السياب قد ضمنها لقريته؟ ان الحب المرضي للبيت ولملاعب الصبا قد عانى السياب منه معاناه مرضيه، فلم يتصور جيكور في هذه المرحلة الا قبراً له او «جيكور امي»

اين جيكور؟
جيكور ديوان شعري.
موعد بين الواح نعشي وقبري ص ٢٠٧
او
ولن يظل من قواي ما يظل من خرائب البيوت
لا انشق لاعضعض الهواء.
لاعصر النهار، او يحصيني المساء ص١٤٥

في قصائد اخرى تصبح النافذه درباً طويلاً مليئاً بالاحباطات والموانع، هي رحلة ايوب في البحر. كرحلته في مستشفيات لندن وباريس وبيروت والكويت حيث كل شيء تعلنه النوافذ. وهي رحلة ارم ذات العماد. والمدينة التي لاتظهر الا كل اربعين عام. ولا تظهر الا لمن احبه الله. والسياب لم يكمل الاربعين. هي اذاً النافذه الامل. ولكنها المغلقه ابداً امام اي شفاء. واذا نبتديء رحلة النافذه او الشباك بوفيقه تنتهي به» من شباك يضحك من الألق. الى الحلم المحيط لشاعر مسجى يكتب وصيته.

من مرضي
من السرير الابيض
من جاري انهار على فراشه وحشرجا
يحصى من زجاجة انفاسه المصفرّه
من حلمي الذي يمد لي طريق المقبره
والقمر الريفي والدجى. ص٢١٧

يكثر السياب في هذه المرحلة من الأساطير الاغريقيه والدينية وحفظهما من النوع الذي حاول ان يحقق شيئاً ولكنه يفشل. فقد شبه نفسه بالمسيح وتموز وشبه وفيقه كما يقول جبرا بعشتروت وبرسيفوني حبيبة ابنة العالم السفلي وبأفروديت بينما يصبح هو ايكاروس واوديسيوس وأيوب، والمدينة المختفية. وكل هذه الأستعارات الاسطورية والدينية تنبثق من خيال محبط بالموت، لعلنا ندرك الان ان هذه الاساطير - والتي هي اسماء ابطالها فقط لامحتواها - لم تكن مانحة، او معطاءة. بل من تلك التي فشلت: لم يحقق ايكاروس طيرانه نحو الشمس ولم تحقق برسيفوني رحلتها نحو اله العالم السفلي. اما ايوب فقد التهمه العذاب والمرض، والمسيح انتهى مصلوباً يخطر ليلاً في ضواحي الجليل... ليعود بعد ذلك الى صباه وذكرياته. فكل نافذه من هذه النوافذ مغلقه، حتى شباك وفيقه.

وشباكك الازرق
على ظلمة مطبق
يندى كحبل يشد الحباه
الى الموت كيلا تموت ص ١٤٣

السور

من جديد يظهر السور كواحة من الصور لكل انطلاقه السور لدى السياب جرد من حاجز نفسي ابتدأ بالأب المانع القامع في بدايات شعره «واستوقفتني ذراعا ابي»، وقد كان الاب السور الاجتماعي الذي وقف امام انطلاقة السياب فالتجأ السياب بعدها الى جدته وما رافق هذا اللجوء من موت.

الا ان التعامل الثاني مع السور كان في قصائده الطوال، وبخاصة في المومس العمياء عندما جلب اسطوره ياجوج وماجوج وكيف انهما اخذا بلحس السور كل من جهة كي يريا بعضهما البعض، لكن الصباح يطلع فيعود السور الى حالته. واستعارة السياب لهذه الاسطورة له اكثر من دلالة.

فالمومس التي رمز بها الى الشعب المستلب تجد في الليل عملها. وعندما يطلع الصباح تعدد كما كانت مهملة مستلبه بانتظار ليل آخر وزبائن اخرين واستمرارية مهنتها - هي استمرارية وجود السور.

الا ان الملكين يتوسلان بابنهما «ان - شاء - الاله» ان يهدم السور في حين ان المومس لم تتوسل باحد. فكل ما لديها قط يتوسد الاريكه، والقواد شبعان، وكلاهما لايعيشان بدونها.

وخلال ديوانه المهم «انشوده المطر» يظهر السور في قصائد عده حاجزاً ومانعاً وظاهرة اجتماعية واخرى مثيلوجيه وبعداً نفسيا وواقعاً يسيج المدن والمسافات، والتقصي لابعاد السور في شعر السياب لايجده بعيداً عن الآمال المحيطه والتي حجبها عنه المجتمع او النساء او السياسة او المرض وكان من الغنى ما يمكن عده جزء من الاب من ذلك، الواقع النفسي المربك الذي رافق رحلة السياب منذ نعومة اظفاره.

في هذه المرحلة يصبح السور شيئاً مهماً، واقعاً حاداً لا مناص منه وكأن حضوره يطبق عليه او يحد من انطلاقته وفي الصور التي تعامل السياب بها معه، نجد السور ثقيلاً قوياً، ولا سبيل لاجتيازه، بل كل ما حاوله الشاعر ان يقترب منه على باب تفتح او نافذة تضيء.

شباك يضحك في الألق؟
ام باب يفتح في السور
فتفر باجنحة العبق
روح تتلهف للنور؟ ص١١٩

السور اذاً هو الحاجز الاساس، والكوى الصغيرة التي تفتح فيه كالشباك او الباب ليست الا منافذ لرؤية ما وراءه، او سبل لمعرفة حقيقته، فهو هنا يحجز الماضي والحبيبه، وكل ما اشتاق اليه السياب بتذكره لوفيقه.

كما يحجز الشاعر ايضاً، فأي واقع متخيل كان السياب يتعامل معه وهو مريض؟ واية مظاهر مستحضرة بالمخيلة كانت تفرض حضورها على وعيه.

في مقاطع اخرى، من قصائد عديدة، يتحول السور الى مرادف للزمن، وعندما يريد التقاء من يحب او الوصول الى مكان يقف السور مانعاً، بل وتتحول كل الجسور التي يمدها الى المكان اسوار.

ترامت السنون بيننا: دماً ونار
أمدها: جسور
فتستحيل: سور ص ١٦٢

كل شيء في رحلة السياب الاخيره مقفل، ومعاناته تصل الى حد الموقف التراجيدي، وبشخصية البطل فيها حيث يصبح ضحية الخطأ مأساوي ارتكبه، وخطأ السياب المأساوي انه لم يجعل له موقع قدم فكري يعود اليه، بل جاب كل المواقع وانتمى لكل التيارات الثقافية ولكنه سقط نتيجة الوهم، ان الدنيا بخير وان ثمة اصدقاء او فئات ستقف معه في محنته تقصده وتشد من ازره، وان ثمة تيارات عربيه واوربيه ستنقذه من محنته. تعضده وتشهد رسائله الاخيره انه يستصرخ الناشرين كي يرسلوا له نقوداً ان السياب ضحيه هذا الحب الجنوبي الذي جبل عليه وهو صغير وترعرع في مخيلته وهو شاعر، وضحيه هذا التذبذب الذي املاه عليه موقفه من الجميع. فاستحال «الاخرون» الى جحيم والى اسوار، والى حواجز. ولولا ان المستشفيات تمنح كل داخل لها علاجاً، لما وجد السياب في بعض فترات حياته الاخيره علاجاً، وقصيده المعول الحجري، شاهد على هذه الهوس بالموت الذي يقترب منه ويتشخص امامه، فيراه ويسمع ضربات المعول، والشاعر لايتذكر الا الخيال الذي يجف الان والاصابع التي اصابها اليبس، والقدمين المتدليتين في القبر والشعر الذي لن يكتب.

تعبت من تصنع الحياه
اعيش بالامس وادعو امس الغدا
منطرحاً اصيح، انهش الحجار:
«اريد ان اموت يا اله» ص١٣٩

وفي قصيدة المعول الحجري يقول:
وداعاً يا اصحابي، يا احبائي
اذا ما شئتموا ان تذكروني فا ذكروني ذات قمراء
والا فهو محض اسم تبدد بين اسماء
وداعاً يا احبائي. ص٧٠٣
وفي قصيدة «في الليل» يقول:
«لم يبق صديق
ليزورك في الليل الكابي
والغرفة موصدة الباب»

يتداخل الباب بالسور في اكثر الصور اويحس ان الباب نافذه فيه، او طريقاً اليه. بينما يصبح السور مانعاً اكبر. هو البحر في هذا المقطع.

احن لريف جيكور
واحلم بالعراق: وراء باب سدت الظلماءَ
بابا منه والبحر المزمجر قام كالسور
على دربي ص٢٦٩

بينما يصبح ملحاً، نجيعاً رماداً في صورة اخرى، لان السياب حيناً مشتاق للعودة، لرؤية زوجته، ولكنها عودة أو رؤية متخيله، انه العازر. ايه اقبال، لاتيأسي من رجوعي
هاتفاً قبل ان اقرع الباب: عادا
عازرٌ من بلاد، الدجى والدموع
سورُها كان ملحاً، نجيعاً، رماداً ص٢٦٢

واشتهاء السياب لدارجده، اشتهاء للموت فيها، لاكمال دورة الحياة التي ابتدأت في جيكور. وضمن هذه الرغبه يضمن القصيدة معاني الام والجد والبيت والمنزل والارض، وكل ما هو حي من الماضي.

أأشتهيك يا حجارة الجدار. يا بلاط، يا حديد، ياطلاء؟
أأشتهي التقاءكن مثلما انتهى الي فيه؟
ام الصِّبا، صباي والطفولة اللعوب والهناء؟
وهل بكيت ان تضعضع البناء
واقفر الفناء ام بكيت ساكنيه؟
ام انني رأيت في خرابك الفناء ص ١٤٤

وبعد... سيبقى السور في شعر السياب مادة للكتابة او سيكون بمقدور ناقد اكثر حكمه حتى ان يجد فيه مالم اجده، فاني لا شعر بغمامة السور، وبقوته وبتعدد معانيه ومواقفه، ويكفيني هنا هذه الا لماحة اليه، لانها محددة بمادة هذا الفصل، اي بما يغني موضوع البوابة والشباك.

١، ٢، ٣ بدر شاكر السياب في ذاكره السادسه. من شباك وفيقه الى المعبد الغريق. بقلم جبرا ابراهيم جبرا.

نشيدُ الحُلْم والمكاشفات ..

محمد الطوبي

يدخلُ الحبُّ موْسمَهُ كلّ نبْضٍ يسافر نحْوكِ ،
إني توغّلتُ في الشوْقِ لا تصْلبيني ..
سلاماً
على دفتر اللّيْل أبْدأُ باسْمكِ وقْتَ نبيذي
وأشربُ نخْبَ المحبّين ثم أغنّي ..
فلا تدعيني وحيداً هنا كإلهٍ أموتُ بدون احْتفالْ ..

* * *

شهوة النار جسْرٌ من الشّريان إلى الشّريان
أسلِمُ قلبيَ للبرْق ، أمْشي على الماء حُلْمي ..
إلى أين أذهبُ ؟
لمْ تبْقَ سيّدتي منْ غدي ورْدةٌ غير هذا السؤالْ ..

* * *

أرقبُ الضوْءَ إذْ يتوجّعُ في القلبِ
أوْ يتفتّح ورْداً على صدْر ليْلى ..
أرقبُ السّنبلَ المتباهي على كتفيْها
أرقبُ الخيْزران الذي احتلّ روحي
فأطلقها فرساً جامحاً في اتجاه المحالْ ..

* * *

أسمّي الورْد فاتحة اعْترافي
صباحكِ طلقةٌ وأنا المصابُ
سكبْتُ العمْر في شبق المرايا
وضوءُ الجرح يا ليْلى كتابُ
نشيدُ أنتِ موعدُهُ شهياً



وعشقٌ أنتِ فجرهُ والسحابُ ..
لكِ الأيامُ دفترُ أقحوانٍ
ولي في الشوقِ نافذة وبابُ
أنا المجذوبُ يسكنني الخطافي
وأسكنهُ وفي جسدي التهابُ
حضوركِ في نزيفِ العمرِ صعبٌ
وأصعبُ ما أعانيهِ الغيابُ ..
أحبكِ إذ أحبُّ جموحَ قلبي
أنا كشفٌ جديدٌ وانقلابُ ..
أحبكِ إذ يؤرقني سؤالٌ
ومن شفتيكِ يسكرني الجوابُ
فأنتِ قصيدتي وبهاءُ عرسي
ومملكتي إذا خان الصحابُ
وأنتِ السكرُ في وقتِ التجلي
وأشهى ما يطرزهُ الربابُ ..
وأنتِ طفولتي وضفافُ حلمي
إذا كان اليقينُ هو العذابُ
وكان الصحوُ يسلبني اشتهائي
ويسحبُ غبطتي فيكِ السرابُ ..

أنا دربُ المسافرِ في الأغاني
وأمنيةٌ يصعِّدها ارتقابُ
أنا تشرينُ أبدأُ في شتولٍ
من الصبواتِ والدنيا خرابُ
أنا المفتونُ يسطعُ في ضلوعي
سياجُ قرنفلٍ ودمي شهابُ ..
فأرسمُ من ذراعيكِ احتمالي
رصيفاً ليس يطويهِ اغترابُ

وأصعدُ في احتراقاتِ اعترافي
رسائلَ سوسنٍ وأنا الخطابُ ..
لنا غدنا سنابلُ مهرجانٍ
وليس لنا على الماضي حسابُ ..

* * *

وطنٌ أنتِ أسكر محترقاً فيكِ
أنتِ التي خبّرتني طيور الأساطير عنكِ ..
وخبّرني أول المرسلين إليكِ
أنا آخر العاشقين حملتُ انتحاري الشهيّ إلى شفتيكِ ..
وأكملتُ فيكِ تألّقَ موتي
وحُلْم النوارس في السفر الصعْبِ
منْ خنجر الحبّ حتى مرافئ عينيكِ ..
هذا اتجاهي من النار حتى نهاياتها في ابتهاج الغزالْ ..

* * *

وطنٌ موغلٌ في مفاجأة السُّكرْ ..
متسعٌ لحرائق كل المصابين بالطعْنة الحاسمة ..
أين أذهبُ أيتها الشهْوة الأبديَّة في معْبد العمْرْ؟
كيفَ تحلّين في أملٍ يائسٍ؟
ويداكِ مضرجتان بوقْتي النبيذيّ،
نبْضي الطريّ ونهْر الغناء المؤدّي إلى اللهِ ..
كيفَ تحلين خارقة كانْتحاري
وساحرة كانْبهاري
بأسْطورة امْرأةٍ لنْ تُطالْ ..

* * *

نازفٌ منْ شحوبٍ يُطوّقُني
وحنين يُعرّشُ بيْن اندلاع الخريفِ

على الوقتِ .. منْ كبرياء النزيف
أبْدعتهُ صلاة القرنفل زَغْردةً لصباحكِ ..
خطوتكِ السوْسنُ الحلوْ،
والصحْوُ سحْركِ والإخْتيارُ البهيُّ ..
أُحبّكِ ليْلى
أُحبّكِ ليْلى
أُحبّكِ حتى تحوّل في السّكْر قلْبي سُهولاً
وأوْديةً،
وتلالْ ..

* * *

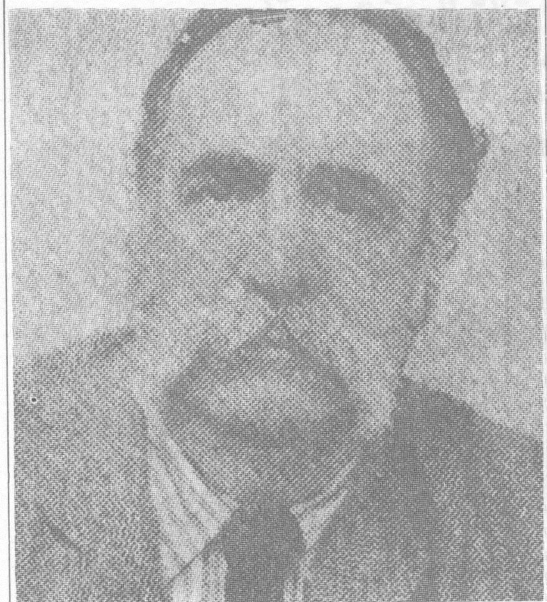
آخر الحزن منْ أين يأْتي؟
إلى أين فاتحة الحُلْم
منْ طلقة العشْق تمْضي؟
وذاكرتي طائرٌ في المساء الغريب
ينادي على جدْولٍ لمْ يعُدْ قائماً في الحطام الفسيح ..
متوّجةٌ أنتِ دون طقوس
متوّجةٌ أنتِ في الوقْتِ سيّدتي ..
في جنوني العظيم وثوب العروس
متوّجةٌ وأنا وجعٌ لا يريح ولا يسْتريح ..
أنا وعْدكِ المتجدّد في شهْوةٍ لا يكابدُها
غير قلْبي إذا اشْتعل الماءُ والبرْتُقالْ ..

- القنيطرة 17-10-82

٣

■ ترجمة عزة كبه

قصص لسارويان



١ الافعى

بينما كان يسير في المتنزه في شهر مايس، شاهد افعى صغيرة بنية اللون، تتسلل من امامه بين الحشائش والاوراق، وعندما لاحقها بغصن صغير كان في يده، داخله الخوف الغريزي عند الانسان تجاه الزواحف.

آه. هذا هورمز الشر، ولمس الافعى بالغصن الصغير مما جعلها تتلوى. رفعت الافعى رأسها وضربت الغصن، ثم انطلقت هاربة عبر الحشائش بسرعة وخوف وانطلق في اثرها.

قادتـه الافعى الصغيرة البنية اللون الى اعماق المتنزه بحيث اصبح بعيداً عن العيون، وحيداً معها. كان هناك شعور بالذنب في اعماقه ينبع من احساسه بأنه في ملاحقته هذه للافعى كان يتجاوز على قوانين المتنزه، لذا فقد هيأ نفسه لتقديم تفسير لأي شخص قد يكتشف وجوده هنا. وفكر في الاجابة التي سيقدمها، **«انني طالب، او نحات احاول هنا دراسة تكوين جسم الزواحف «على كل حال، سيقدم تبريراً معقولاً. لكنه لن يقول بانه يعتزم قتل الافعى. كان يتحرك بموازاة الافعى الخائفة، مرة يقفز، ومرة يسير ليبقى محاذياً لها، حتى لم تعد قادرة على الحركة من شدة ارهاقها. وهنا اقعى على كعبيه ولامس الافعى بالغصن الذي معه ليشاهدها بوضوح اكثر. واعترف لنفسه بانه كان خائفاً من لمسها بيده. ان لمس الافعى يشكل لمس سر دفين في عقل الانسان، شيء يجب ان لا يخرج الى النور ابدا. ان هذا الشيء الناعم الملمس، وذلك الصمت الرهيب، كان يوما ما الانسان، والآن، وبعد الانسان بشكله هذا، لا تزال الافاعي تزحف فوق الارض وكأن اي تغيير لم يحدث.**

كانت على جانب كبير من الروعة، نظيفة رشيقة، ودقيقة. ولكن رعبها انتقل اليه وهو يفكر «من المحتمل ان تهرع كافة الافاعي الموجودة في المتنزه الى نجدة الافعى البنية اللون، وتحيط به بصمتها الرهيب وترعبه بأشكالها المرعبة الشريرة. اذا اكتشفت الافاعي انه يطارد هذه الافعى الصغيرة، سيكون بامكانها شل حركته بكل سهولة».

نهض، ونظر من حوله. كل شيء ساكن، صامت كان الصمت المطبق يشبه ذلك الذي تحدثنا عنه الكتب المقدسة في بداية الخلق. وبالرغم من صوت طير هنا وهناك، وهو ينتقل من غصن الى آخر، فقد احس بوحدته الكاملة مع الافعى. ونسي انه في وسط متنزه عام في وسط مدينة واسعة. حلقت طائرة فوقه، لكن لم يسمع هديرها ولم يرها. كان الصمت عميقاً من حوله، وهو يركز رؤياه على الافعى التي امامه. انه هنا في وسط حديقة مع افعى في العام ١٩٣١، كما كان في بداية الخليقة.

مرة اخرى جلس على كعبيه، وواصل حواره مع الافعى. وجعله شكل الافعى المستقل، وهي مستلقية على سطح الارض، بدل ان تكون جزءاً منه، جعله ذلك ينطلق ضاحكاً. كان ذلك

شيئاً عظيماً حقاً. في البداية كان الخوف يمنعه من الحديث بصوت عال، ولكن، وبمرور الوقت، زايله خوفه وبدأ يتحدث معها بالانكليزية؛ وسره جدا انه يتحدث مع الافعى.

حسنا قال لها، **«ها انذا بعد كل هذه السنين، شاب في مقتبل العمر، اعيش فوق نفس الارض وتحت نفس السماء وتملؤني نفس العواطف والمشاعر. وها انت امامي كما في البداية تماما. نحن في نفس الوضع تماما، فماذا تعتزمين ان تفعلي؟ الهرب؟ لن ادعك تهربين. ماذا يدور في رأسك؟ اني اعتزم القضاء عليك كواجب لدي تجاه الانسانية، فكيف ستدافعين عن نفسك؟»**

ارتعشت الافعى امامه في يأس، غير قادرة على الافلات من الغصن. كانت قد ضربت الغصن عدة مرات، لكنها اخيرا اصيبت بالارهاق فلم تعد تأبه به لشدة تعبها. أبعد الغصن عنها، وسمع الافعى تقول له هامسة **«شكراً لك»**.

بدأ يصفر لها، ليرى ما اذا كانت الموسيقى تؤثر على حركاتها وتجعلها ترقص. صفر لها لحن «انت حبي الوحيد» لكن الافعى لم ترقص. ربما تفضلين لحناً ايطالياً، فكر مع نفسه وبدأ يغني لها اغنية ايطالية. ولكن الموسيقى والغناء لم يكن لهما اي تأثير على الافعى. كانت متعبة خائفة ولها رغبة وحيدة هي أن تهرب منه.

فجأة شعر بالدهشة من نفسه عندما راودته فكرة السماح للافعى بالهرب، ويتركها تتسلل عبر الادغال وتضيع في العوالم الدنيا للزواحف.

ولكن، لماذا يسمح لها بالهرب؟

رفع صخرة ثقيلة من الارض وفكر: **«الآن سأحطم رأسك بهذه الصخرة، وأراك وانت تموتين. الآن سأحطم هذا الجمال الشرير، ادمر هذه الروعة الآثمة»**.

ولكن ما حدث كان بالغ الغرابة. شعر بعدم القدرة على افلات الصخرة على رأس الافعى، وأحس فجأة بالاسى.

«انا آسف» قال مخاطباً الافعى، واعاد الصخرة الى مكانها. **«انني اطلب عفوك، لقد ادركت الآن بأنني لا احمل لك سوى الحب»**. واراد ان يلمس الافعى بيديه، ان يمسكها ويفهم حقيقة ملمسها. لكن ذلك بدا صعباً. كانت الافعى خائفة، لذا كانت تنكمش في كل مرة يمد يده محاولاً لمسها.

«انني لا احمل لك سوى الحب، لا تخشي شيئاً، فانني لن اؤذيك».

ثم، وبخفة رفع الافعى من الارض، وعرف الملمس الحقيقي لها، بعد ذلك اعادها «الآن عرفت الحقيقة. الافعى باردة، لكنها نظيفة، انها ليست لزجة كما كنت اظن».

ابتسم للافعى الصغيرة. **«يمكنك ان تذهبي الآن، لقد انتهى التحقيق. انت تتمتعين بالحياة. لقد كنت تحت رحمة انسان، ومع ذلك لازلت تتمتعين بالحياة. يمكنك ان تذهبي الآن»**.

لكن الافعى تسمرت في مكانها، كان الرعب قد انهكها تماما.

وشعر بالخجل العميق مما فعل، وغضب من نفسه. **«يا الهي، لقد اخفت هذه الافعى الصغيرة، ولن تنسى ذلك ابدا. ستبقى في ذاكرتها على الدوام صورتي وانا منحن فوقها. «اذهبي بحق الله»** قال مخاطبا الافعى. **«عودي الى فصيلتك واخبريهم بما رأيت بنفسك، بأم عينيك. حدثيهم عن مشاعرك عن الدفء المزعج لدي الانسان، وخبريهم كيف عرفت بوجوده»**. فجأة استدارت الافعى من امامه، وانسلت مبتعدة عنه. **«شكرا لك»** قال لها،

وضحك في ابتهاج وهو يرى الافعى الصغيرة ترمي بنفسها بين الحشائش والاوراق، تقتلع نفسها بعيدا عن عين الانسان. **«هذا رائع»** قال لها **«اسرعي نحوهم واخبريهم انك كنت متواجدة مع الانسان، وانه لم يقتلك، وتذكري كل الافاعي التي تعيش وتموت دون ان تقابل انسانا واحدا في حياتها، وتذكري ميزتك الخاصة عليهم جميعا»**.

بدا له ان حركات الافعى الصغيرة وهي تبتعد عنه كانت جوهر الضحك، والبهجة، وداخله فرح عظيم. مرة اخرى وجد طريقه الى الممشى وواصل سيره.

في المساء، عندما جلست تعزف برقّة على البيانو قال لها، **«حدث اليوم شيء غريب»** واصلت عزفها، وقالت **«شيء غريب؟»** **«نعم»** اجاب. **«كنت اسير في المتنزه ورأيت افعى صغيرة بنية اللون»**. **توقفت عن العزف واستدارت لتنظر اليه.**

«افعى؟ ما افظع ذلك» قالت «كلا» اجاب، «كانت رائعة». وماذا عنها؟» سألت.

«اوه، لا شيء» قال، «فقط امسكت بها ولم ادعها تذهب لبعض الوقت».

- «ولكن، لماذا؟»

-«ليس هناك اي سبب» قال. خطت عبر الغرفة وجلست الى جواره وهي تنظر اليه بغرابة. «اخبرني عن هذه الافعى،» قالت.

- «كانت جميلة، ليس فيها قبح على الاطلاق. وعندما لمستها احسست بأنها نظيفة».

- «يسعدني ذلك. ولكن، اخبرني بكل شيء».

- «انه لشيء غريب حقا» تمتم قائلا، «كنت انوي ان اقتل الافعى ولا اعود الى هنا ابدا».

- «الا تشعر بالخجل من نفسك؟» قالت له.

- بالطبع اشعر بالخجل من نفسي».

-«اخبرني بكل شيء» قالت له، «ماذا فكرت بي عندما كانت الافعى امامك؟»

- «سوف تغضبين اذا اخبرتك».

- «اوه. هراء، من المستحيل ان اشعر بالغضب منك. هيا اخبرني».

- «حسنا» قال «فكرت بانك جميلة، ولكن شريرة».

- «شريرة!»

- «ثم ماذا؟»

- ثم لمست الافعى. لم يكن ذلك سهلا، لكنني التقطتها بيدي. ما رأيك بهذا؟ لقد قرأت العديد من الكتب عن مثل هذه الامور.

ماذا يعني التقاطي الافعى؟»

بدأت تضحك برقة وذكاء. «حسنا» قالت ضاحكة «ذلك يعني فقط بانك معتوه! وهذا رائع حقا».

- هل هذا ما يقوله فرويد؟»

- «نعم» قالت ضاحكة «ذلك ما يقوله فرويد»

- «حسنا... على كل حال، فقد شعرت بالسعادة عندما اطلقت سراح الافعى».

- «هل قلت من قبل بأنك تحبني؟» سألته.

- «هذا ما يجب ان تعرفيه انت، فأنا لا اتذكر معظم الاشياء التي قلتها لك.»

- «كلا» قالت «انك لم تخبرني ابدا بأنك تحبني» ثم بدأت تضحك مرة اخرى وشعور بالسعادة المفاجئة يغمرها. «كنت تتحدث عن امور اخرى، امور ليست ذات اهمية... وفي اغرب الاوقات.» قالت وهي ماتزال تضحك.

قال «كانت هذه الافعى صغيرة، وبنية اللون».

- «وهذا ما يفسر الحكاية» قالت «انك لم تتطفل ابدا».

- «ما هذا الذي تتحدثين عنه بحق السماء؟»

- «انني جد سعيدة لانك لم تقتل تلك الافعى»، قالت، وعادت الى البيانو ووضعت يديها في رقة فوق المفاتيح. قال لها، «لقد صفرت ببعض الالحان للافعى، صفرت لها مقطعا من السمفونية الناقصة لشوبرت. كم اود ان استمع الى سمفونية شوبرت الآن».

وبدأت تعزف عزفا رقيقا، وهي تشعر بنظراته على شعرها، على يديها، على رقبتها، على ذراعيها. تشعر به يدرسها كما درس الافعى.

٢ الحقيقة.. الانسان

في صباح احد الايام، عندما كنت في الخامسة عشرة، تركت فراشي قبل بزوغ الشمس، فقد كنت يقظا طيلة ساعات الليل اتقلب في سريري مع فكرة الارض، حيث داهمني شعور مفاجيء بانني جزء صلب من هذه الحياة. وطيلة ساعات الليل كنت افكر بهذه القدرة على الوقوف مرة اخرى، على التنفس.. الشعور بالحياة.

تركت فراشي بهدوء في ظلمة قبيل طلوع الفجر، ارتديت قميصا قطنيا ازرق اللون، وسروالا، ثم الجوارب والحذاء. كان الوقت تشرين الثاني وقد بدأ الجو يميل الى البرودة، لكنني لم ارغب في ارتداء ملابس سميكة، وشعرت بالدفء بملابسي تلك. بل انني شعرت بحرارة تسري في جسمي، كالحمى، واحسست بانني اذا ارتديت المزيد من الملابس، لن يأتي ذلك الشيء، بل سينضاءل ويتلاشى، وكل ما سيتبقى منه هو ذكرى لشيء كنت اتوقع وانتظر حدوثه، لكنه ضاع.

خلال ساعات سهاد الليل، كنت اشعر به يتحرك في داخلي، كمجموعة من عجلات صغيرة واخرى كبيرة، فكرة سريعة وصامتة على شفا النطق، بعض ذكرى خارج الزمان، اكتمال غض، صلابة جديدة، انسجام اكثر رشاقة في الحركة ينبع من هذا

النمو السريع الذي حدث لي خلال الصيف.

مع تفتح الربيع في ذلك العام، تفتحت براعم صغيرة غير واضحة تماما لتلك الفكرة، وصارت تشتعل في رأسي مثل النار تلتهم الوقود، ثم تنتشر في عروقي بعنف وصخب فيضان عارم. وقبل ان تتفتح براعم تلك الفكرة فيّ، لم اكن اكثر من صبي صغير كئيب، اتحرك عبر لحظات حياتي في غضب، خوف، مرارة وتردد، اتطلع يائساً الى معرفة المعنى، وغير قادر اطلاقا الى التوصل الى السر. ولكن الان، في شهر نوفمبر، اصبحت قامتي تضارع قامة اي رجل، بل اطول من معظم الرجال، وكأنني قفزت فجأة من شكلي كصبي صغير الى الشكل الكبير لنفسي الان كرجل، والى المعنى الاكبر لذاتي كشيء مميز وحيوي. «انظروا اليه»، كان الاقرباء يقولون ويتغامزون، «لقد نما وكبر كل جزء من جسمه، وخصوصا انفه». وكانوا يطلقون نكاتا ماكرة حول اعضائي الخاصة، فأكاد افقد صوابي من شدة الخجل «وانظروا الى هذا الانف العظيم الذي يتوسط وجهه» كانوا يرددون.

خلال الصيف، كنت في بعض الاحيان اتوقف بصورة مفاجئة امام المرآة لأنظر الى وجهي لحظة، ثم اشيح بوجهي وشعور بالاشمئزاز من قبح وجهي يقلقني. لم اكن افهم كيف انني ابدو بشكل مغاير تماما للصورة التي كنت اتخيلها لنفسي. فقد كانت لدي صورة مخالفة لصورة وجهي في مخيلتي، وجه اكثر صفاء واشد ذكاء ونباهة، يتميز بالكبرياء. ولكن المرآة كانت تعكس صورة وجهي الحقيقية، وجه قبيح، غليظ بارز العظام. كنت اعتقد انه افضل من ذلك، هذا ما كنت اقوله لنفسي. قبل ذلك، لم اكن اتذكر ان القي نظرة على وجهي في المرآة، فقد كنت اعتقد بانني اعرف تماما كيف ابدو، وعندما اكتشفت الحقيقة آلمتني، وجعلتني اشعر بالخجل. بعد ذلك لم اعد اهتم. «انا قبيح»، قلت لنفسي، انني اعرف باني قبيح الوجه، ولكن ماذا يهم الوجه؟

وقد استطعت ان ادرك ان الامر يتعدى وجهي بكثير، والذي لم يكن سوى جزء واحد فقط من كياني الذي كان ينمو ويكبر. انه جزء خارجي فقط، ولكن النمو الحقيقي كان يجري في داخلي، ليس فقط، ضمن حدود جسدي، بل ويتعداه عبر العقل وعبر الخيال الى الاتساع الحقيقي للوجود، الاتساع اللامحدود للشعور والادراك، للمعرفة والاحساس والذكرى.

وبدأت انسى شكل وجهي، واعود ثانية الى البساطة والرقة التي تميز شكل وجهي كما اراه سرا في قلبي في ضوء الليل، في حقيقة الفكرة. صحيح ان وجهي يبدو قبيحا، قلت لنفسي، لكنه في الحقيقة ليس قبيحا، انا اعرف ذلك حق المعرفة فقد رأيته بأم عيني ودرسته بأفكاري، وكانت رؤيتي واضحة، وافكاري صافية. لا يمكن ان يكون قبيحا. ولكن كيف يمكن لاي شخص آخر ان يفهم هذه الحقيقة، وكيف يمكن له رؤية الوجه الذي اراه انا، ويعرف انه الانعكاس الحقيقي لوجودي؟ وقد اقلقني ذلك كثيرا.

وتلك الفتاة في صفي في المدرسة الثانوية، التي اعبدها حبا، واريدها ان تعرف ان الوجه الذي تراه ليس الوجه الحقيقي، وانه جزء فقط من النمو الذي يحدث لي. كنت اريدها ان ترى معي الوجه الحقيقي، لانني كنت احس بأنها اذا استطاعت رؤيته حقا، فسوف تفهم حبي لها، وسوف تبادلني اياه.

طيلة الليل كنت اتقلب مع فكرة وجودي حيا فوق هذه الارض، وجودا محدودا وواضحا، وفي الوقت نفسه متغيرا من لحظة الى اخرى بطريقة غير محسوسة ولا مدركة. واردت ان اعرف ما هو الشيء الثابت الدائمي والقابل الاحتمال في نفسي، الشيء الذي لا ينتمي اليّ فقط، بل الى الانسان، الى اسطورته، الى حقيقة حركته على الارض لحظة بعد لحظة، قرنا بعد قرن. وطيلة الليل كان يبدو لي بأني على وشك ان اكتشف ذلك الشيء، وقبيل الفجر، تركت سريري ووقفت في الظلمة الصامتة اتحسس ان يكون لي شكل محدد، وزن، وحركة راجيا ان يكون لها معنى.

مشيت بهدوء عبر ظلام البيت الدامس، ثم انطلقت الى الشارع اتأمل عظمة ارضنا، الجمال الهائل للفضاء اللامحدود المحيط بأشكالنا الصغيرة، البعد الهائل للافلاك والاجسام السماوية عن الارض، وبحارنا، وجبالنا، وودياننا، المدن العظيمة التي بنيناها، وكل الاعمال القوية الشجاعة الخيرة التي حققناها. القوارب الصغيرة التي صنعناها وارسلناها فوق المياه الغريبة، الانتشار البطيء للسكك الحديدية، التجميع المتمهل للمعرفة، السعي البطيء والمستمر صوب الله في امتداد الكون، في استقرار ارضنا، في مجد وجودنا الصغير، في بساطة قلوبنا.

ان هذه القدرة على الوقوف، على التنفس في ذلك اليوم، كانت تشكل حقيقة في نسيج معجزة غير قابلة التفسير. وفكرت، بعد كل هذه السنوات اقف بنفسي هنا، في وسط الظلام، اتنفس ادرك بأنني اعيش. اردت ان اضع هذه الافكار في كلمات، الكلمات التي تعلمتها في المدرسة، يجب ان تكون كلمات رائعة، سامية، بهيجة، لتعبر عن امتناني وشكري لله. لكن ذلك كان مستحيلا. لم تكن هناك كلمات تستطيع ان تقول ذلك. كنت ارى جمالا استثنائيا يسري عبر الهواء النقي، يلمس الدم في شراييني، يملؤه ويتراقص عبره. ولكن، ليست هناك كلمات تستطيع وصفه.

في شارعنا كانت هناك مجموعة دلاء ماء تستعمل لاطفاء الحرائق، كنت اتوق الى القفز من فوقها، لكن الخوف كان يمنعني دوما من القيام بذلك. كانت الدلاء مصنوعة من المعدن، وانا من لحم ودم وعظم، فاذا لم اعبرها عند القفز من فوقها، فسوف يصطدم لحمي بها ويتهشم، ويسبب لي الما فظيعا وربما تكسر ساقي.

فجأة كنت اقفز من فوق الدلاء بكل سهولة. وفكرت، ها اني

قد نجحت، اني استطيع ان افعل اي شيء الآن. قفزت من فوقها ست او سبع مرات، في كل مرة متجاوزا اياها، واسمع صوت هبوطي بقوة وصلابة على الارض. وشعرت بالروعة والعظمة

ثم انطلقت اسير سيراً غير متمهل ولا على غير هدى، بل رحت اسير بقوة وانا اقفز بين حين وآخر لاني لم استطع ان امنع جسدي من ذلك. وكلما رأيت شجرة قفزت وامسكت بغصن وجعلته ينحني تحت ثقلي، ثم رحت اتأرجح الى الاعلى والى الاسفل. سرت عبر المدينة، عبر الشوارع التي انتصبت فيها والابنية التي بنيت فيها، وفجاة بدا لي كل شيء وكأنني اراه للمرة الاولى؛ فجأة كنت «ارى» كل شيء من حولي رؤية حقيقية.. وكان بالغ الروعة. كانت المدينة والشوارع شبه خالية، وانا لوحدي فيها، ساكنها الوحيد، اراها على حقيقتها بكل روعتها وجمالها، مثل حقيقة وجهي المخبوء الجمال. وبزغت شمس الشتاء بينما كنت اواصل سيري، وسقط ضوؤها على المدينة ينشر دفئاً رقيقاً. لمست الابنية وتحسستها براحة يدي واستشعرت معنى الصلابة والقوة. لمست زجاج النوافذ، الخشب، الطابوق، الاسمنت.

عندما عدت الى البيت، كان الجميع قد استيقظوا وجلسوا حول مائدة الطعام.

«اين كنت!» سألني الجميع، «ولماذا صحوت باكراً؟» وفكرت، هل اخبرهم بما يحدث لي؟ ولكن هل سيفهمون؟ ام انهم سيهزأون مني؟

فجأة، ادركت انني غريب بينهم، بين اهلي، ادركت ذلك بينما حبي لهم لم يتغير. انني لا استطيع ان اهرع اليهم كاشفاً لهم عن حقيقة ذاتي. وفكرت، ان كلاً منا وحيد، غريب عن الآخر. امي تفكر بي على اني ألم قاسته مرة ثم رضيع في حضنها، وطفل صغير يحبو بين ارجاء المنزل، صبي يذهب الى المدرسة، والآن شاب ذو وجه قبيح، قلق، نصف مجنون، يتصرف ويتحرك بغرابة.

في تلك الايام كان طعامنا يتألف من الثريد. كان رخيص الثمن، وكنا فقراء، وكان الثريد يملأ فراغاً كبيراً؛ وقد اعتدنا شراءه بكميات كبيرة وتناوله في الفطور. اناء كبير مليء بالثريد كان امامي تتصاعد منه الابخرة، وبدأت ابتلع الطعام، واشعر به يذوب في الجوع الشديد الذي شعرت به، ويدخل دمي، يصبح نفسي والتغيير الذي كان يحدث لي.

كلا، لا استطيع ان اخبرهم، لااستطيع ان اخبر اي شخص، بل هو شعور يجب ان يجربه الانسان بنفسه، ويصل الى الحقيقة بنفسه انها هنا، وكل فرد يجب ان يسعى اليها بنفسه. وفكرت ماذا عن الفتاة؟ يجب ان اكون قادراً على أخبارها هي، انها جزء مني. اسمها شكلها الخارجي والحقيقي احتضنته الى صدري، وتنفست وجودها مع وجودي، واضفت معنى حياتها الى معنى حياتي، وكانت قطعة من افكاري، من حركتي وانا انتقل فوق الارض، وقطعة من نومي. سوف اخبرها بعد ان اكشف لها عن وجهي الحقيقي سوف اتحدث للفتاة عن كلينا، عن معنى تنفسنا الحياة معاً، على نفس الارض، في نفس لحظة الخلود. لم يسبق لي ابداً ان تحدثت مع الفتاة من قبل. لقد احببتها سراً، وعبدتها. عبدت الاشياء لمستها، كتبها، منضدتها، الارض التي تتحرك فوقها، الهواء الذي يحيطها، لكنني ابداً لم امتلك الشجاعة لبدء حديث معها. اردت ان يكون كلامي مثقلاً بالمعاني والاهمية لكلينا، بحيث كان الخوف يتملكني من محاولة كسر الصمت بيننا.

«خرجت اتريض قليلاً»، كانت اجابتي على تساؤلاتهم. لكن الجميع اغرقوا في الضحك مني، حتى امي. «ماذا دهاك؟» تساءلوا «لماذا لا تستطيع ان تخلد الى النوم؟ هل وقعت في الحب ثانية؟ هذه هي المسألة، اليس كذلك؟ وهل تحلم بفتاة معينة؟»

بقيت جالساً الى المائدة، ابتلع الطعام الساخن، واستمع الى ضحكهم. «لا استطيع ان اخبرهم ابداً» قلت لنفسي «انهم يضحكون مني، ويظنون ان الموضوع لا يستحق ولا يعدوكونه مزحة صغيرة.

احتقن وجهي وانا افكر بالفتاة، واحاول ان اقول شيئاً يرضيهم ويسكت تساؤلاتهم. وهنا تصاعد ضحكهم اكثر واكثر، ولم استطع ان امنع نفسي اكثر من ذلك، فاغرقت انا الأخر في الضحك معهم.

«اجل.. اجل» قالوا ضاحكين، «لابد انها فتاة ما. انظروا اليه كم اصبح وسيما»، هذه الامور تحدث... لابد انها فتاة.»

تناولت كل الثريد الذي كان في الاناء، ثم نهضت، وفكرت، «لو حاولت ان اخبرهم سيضحكون اكثر واكثر».

قلت «انني ذاهب الى المدرسة»، ثم تركت المنزل لكنني كنت اعلم جيداً بانني لن اذهب الى المدرسة ذلك اليوم. في منتصف الليل، وعندما امتنع النوم عن عيني، كنت قد اتخذت قراري بعدم الذهاب الى المدرسة.

في ذلك الجو الخاص في المدرسة يحدث ما كنت انتظر حدوثه ولن اكون قادراً ابداً على فهم ماهية الشيء الذي تململ في داخلي متوجهاً نحو ادراك الحقيقة، حينذاك سيضيع مني، ربما الى الابد. قررت ان اسير باتجاه الريف لاكون وحيداً مع الفكرة، اساعدها على ان تنبثق من ثنايا الحيرة والارتباك التي تملأ رأسي، والحمى المشتعلة في دمي، لاحملها الى بر الهدوء والبساطة، وامنحها الفرصة لتحقيق هدفها وتصبح متكاملة.

وانا اسير عبر الممرات الريفية، اتنقل بهدوء بين اشجار العنب الجرداء من الاوراق، واشجار التين، تكاملت الفكرة، وادركت الحقيقة عن نفسي، عن الانسان، عن الارض وعن الله.

عدت الى البيت من المدرسة، في نفس الوقت الذي اعتدت العودة فيه وفي اليوم التالي ذهبت الى المدرسة. كنت اعلم

باني يجب ان اقـدم عذراً لغيـابي ، وادركت بانني لن اكـذب حول هذا المـوضـوع . باستطاعتي ان ادعي باني كنت مريضاً ، واني بقيت في البيت اعـاني من نزلـة برد، لكنني لن افعـل ذلـك . سوف ينالني عقاب ؛ لا بأس، لن اهتم لذلك . ليعاقبوني ان شاؤ وا ، ليضربني برونتون العجوز. الى الريف ذهبت، الى الصمت، ولقد وجدت الحقيقة، وكانت اروع واعظم من اى شيء بامكانهم ان يعلموني اياه . لقد كانت شيئاً لا يوجد في اي من كتبهم . ليعاقبوني ما شاء لهم . اردت ايضـاً ان اتـرك اثـراً حسناً لدى الفتاة. اردتها ان تعرف

باني امتلك القوة واني استطيع اعلان الحقيقة ونيل العقاب .

واني ارفـع من ان اختلق كذبـة رخيصة لتخلصني من العقاب . وفكـرت ، ان قولي الحقيقـة يجب ان يعني لها الكثـير . ان كونها جزء من نفسي يجعلهـا ـ بلاشـك ـ قادرة على الـرؤ يـة فيما خلف المظهر الخارجي ، وقادرة على فهم فعلي وسببه .

بعد قراءة الاسماء ، نادت المدّرسة علي وقالت «لقد تغيبت عن المدرسـة امس ، فهـل لديك عذر؟» «كلا» ، اجبت . وفجأة انطلق الجميـع في ضحـك متـواصل ، واستطعت ان اتخيل كلاً منهم يفكر ويقول ، (ما احمق هذا الولد!) ونظرت الى الفتاة التي احببتها الحب كله ، ورأيت انهـا كانت تضحـك ايضاً لكنني لن اصدق عيني . ان ذلـك يحدث في بعض الاحيـان ، يحدث عنـدمـا يهب رجـل معنى وجـوده وكـرامته الى شخص آخر، بينما لا يتلقى الآخر ذلك الوجود وذلك المعنى . رأيت وسمعت الفتاة تضحك مني ، لكنني لم استطع ان اصـدق . انني لم اقصد تسليتهـا ! انني لم اقصـد تسليـة اي شخص ، وهذا الضحك اثار غضبي .

«لماذا تغيبت عن المدرسة؟ واين كنت؟» سألت المعلمة .

«كنت في الـريف» اجبت ، «كنت اسـير . » اصبح الضحـك صاخباً الآن ، ورأيت الفتاة التي احببتها سراً الحب كله تضحك مع الآخرين ، وكأني لا اعني لها اي شيء ، كأني لم اجعلها جزءاً من نفسي .

شعرت بالألم ، بالمرض ، وكان هناك عرق دافىء في راحتي يدي .

وقفت المعلمة بمـواجهتي وهي ترتعش . ربما على الانسان ان يكـون معلماً ليستطيـع ان يقـدر ويفهم مدى غضبها . سنوات وهي تستفسـر من الطـلاب المتغيبين عن سبب تغيبهم عن المـدرسـة ، وسنـوات والاولاد يجيبـونها بان المرض هو الذي منعهم من المجيء ، وهي تعلم جيداً ان الاولاد في معظم الاحيان يكذبون ولا يقولون لها الحقيقة . لكن ذلك كان هو التقليد المتبع . وهكذا حافظ عالمها على الصلابة والاستمرارية . الآن ، ولأول مرة كان كل شيء يهتز ، وهي تقف في مواجهتي ترتعش من الغضب . وحاولت ان تهزني ، لكني لم ادعـهـا تفـعـل ذلـك ، وحـافظت على صلابـتي .

حاولت ان تحركني والكـره يتصبب من عينيهـا ، ثم تمتمت ، «انتم الارمن . . . انتم . . . انتم . . . » وبـدت وكأنهـا ستنفجـر باكيـة . شعـرت بالـرثـاء لها ، للغبـاء الـذي كرستـه في نفسهـا بعد كل هذه السنـوات من التعليم ، امـرأة تقـارب الخمسين وانـا لم اقصـد ابداً ايذاءها ؛ لم يكن ذلك هدفي ابداً . فقط اردت ان اقول لها الحقيقة . وددت ان اكشف للفتـاة عن وجهي الحقيقي ، الـوجـه الذي رسمته بسـاطـة الانسان وكرامته ، والذي ساهمت هي ايضا في رسمه ، واني عنيـت ان اكـشـف لها عن حقيقـة وجـودي فوق الارض . . ثم ضحكهـا ، تمامـا مثـل الآخرين ، حطم شيئاً ما في داخلي ، ووقفت وسط تلك الضجة ، حائرا ، مرتبكاً ، نازفاً ، محطماً الى قطع متناثرة . اللعنة . . هذا ليس حقيقياً . اللعنة ! هذه كذبة كبيرة .

ارسلتني المعلمـة الى المـديـر، الذي وقف يوبخني كان يقول ، « انت عار على هذه المدرسة . انت عار لقومك . تكسر القوانين ، ثم تأتي الى المدرسة متباهياً بجريمتك . بماذا تدافع عن نفسك؟»

«لا شيء» اجبت .

«لماذا ارتكبت فعلتك؟» سأل .

«كنت راغبا في السير» ، اجبته .

«كان باستطاعتك الانتظار حتى عطلة نهاية الاسبوع» .

«كلا . كان يجب ان انطلق امس» . اجبته .

«هل تستطيع ان تفكر بأي سبب يمنعني من ضربك؟» سألني .

«هذا عائد لك» . اجبته .

كنت غاضبا ، وشعرت بالمرارة فيما يخص الفتاة ولم اكن خائفا من المـديـر ، او من الضـرب الذي سيعاقبني به . لقد انتهى كل شيء . وعلي ان انطلق وحدي مع السر احمله بين جوانحي . ويجب علي ان اتقبل الالم الذي غرزته الفتاة في قلبي بضحكها مني ، ولكن الحقيقة ستبقى كاملة ، وستكـون معي احملهـا الى الابـد ، وانـا اسير وحيدا — احمل سري في قلبي .

جلدني المدير وشهقت باكيا ، برغم حجمي الكبير وبرغم قوتي ، وبينما كنت ابكي ، كنت ادرك ان ما يؤلمني ليس الضرب ، بل ذلك الشيء الآخر، ذلك العمى الغريب في كل مكان . بكيت بمرارة ، وعنـدمـا عدت الى الصف كانت عينـاي محتقنتـين ، وكنت اشعر بالخجل ، وضحك الصف كله ، حتى الفتاة مني .

بعـد المـدرسـة ، وانـا اسير وحيدا ، حاولت ان اضمد الجرح في قلبي . وبـدأت افكـر مرة اخرى بالحقيقـة البـراقـة للوجود ، تلك الحقيقة التي عرفتها بنفسي وانا اسير وحيدا عبر الصمت ، وبينما انا اسـير وافكـر فيهـا ، بدأت اشعر بنفسي تتكـامـل مرة اخرى ، واستطعت ان ارى روحي ضاحكة عبر آماد الفضاء السري الذي اكتشفته .

الحقيقـة هي السـر ، الله اولا ، الكلمـة ، كلمة الله ، بين كل الاشيـاء ، وفـوق كل شيء ، مجردة من الـزمان والمكان ، ثم الفراغ ، ذلـك الفضـاء الصـامت ، اعظم واوسـع من ان يستوعبه اي عقل

بشري، مجرد ومحدود، حقيقي وضائع، الجوهر في الفراغ، مرة اخرى محدد بوزن وصلابة وشكل، النار والسوائل. ثم، عبر مسيري بين اشجار العنب رأيت كل شيء، الكون بكماله، بهدوء هناك في عقل الانسان، بلا حراك قاتم ومضاع، في انتظار الانسان، لفكرة الانسان. وشعرت ان المادة العديمة الحياة تنبثق من الزمن، نطفة الانسان تنبع من الصخر والنار والسوائل، الى وجه الانسان، والى الشكل والحركة والفكرة، فجأة في الفراغ، فكرة الانسان تتململ هناك. «وانا» ذلك الانسان، وتلك كانت الحقيقة التي اقتفيتها من الفراغ وانا اسير وحيدا عبر اشجار العنب.

لقد رأيت الكون بهدوء في الفراغ، سرا وانا الذي كشفته بعد ان اعطيته معنى وجمالا، والحقيقة التي تستطيع فقط ان تأتي من الفكرة والطاقة لدى الانسان، وتلك الحقيقة هي الانسان، نفسي، لحظة بعد اخرى، والانسان قرنا بعد قرن، والانسان ووجه الله في الانسان، وصوت ضحك الانسان في مواجهة عظمة وامتداد السر، وصوت نشيجه في ظلمته... والحقيقة هي انا، وانا هو الانسان.

٣ يوم بارد

عزيزي.....

اود ان اخبرك بان البرد شديد هنا اليوم في سان فرانسسكو واني اكاد اتجمد. ان شدة البرد في غرفتي بلغت حداً بحيث اني كلما بدأت بكتابة قصة قصيرة، يمنعني البرد من الاستمرار، واضطر الى النهوض لأقوم بتمرينات الانحناء والنهوض كي اشعر ببعض الدفء. وهذا يعني في رأيي، انه من الضروري اتخاذ شيء حول توفير الدفء لكتاب القصة القصيرة. في بعض الاحيان، عندما يكون البرد قارصاً، استطيع انجاز اعمال كثيرة جيدة، ولكن في احيان اخرى لايمكنني ذلك. وحتى عندما يكون الجو جيداً يحدث لي ذلك في بعض الاحيان.

انا اكره ان يمضي بي اليوم دون ان اكتب قصة قصيرة، وهذا هو سبب كتابتي لهذه الرسالة، كي اخبرك بانني غاضب جداً بسبب الجو. ارجو الا تظن بانني جالس في غرفة دافئة في كاليفورنيا ذات الشمس المشرقة كما يسمونها، وبانني اختلق هذه الاحاديث حول برودة الجو. انني اجلس في غرفة شديدة البرودة، وليس هناك اي اثر للشمس، والشيء الوحيد الذي استطيع الحديث عنه هو البرد، لانه الشيء الوحيد الحقيقي الحدوث لهذا اليوم. اني اكاد اتجمد، واسناني تصطك، واود ان اعرف ماالذي فعله الحزب الديمقراطي حول توفير الدفء لكتاب القصة القصيرة. الجميع يحصل على الدفء. اما نحن، فيجب علينا الاعتماد على الشمس، وفي الشتاء تصبح الشمس ليست محل ثقة، وهذه هي المشكلة التي اجد نفسي فيها: رغبتي القوية في الكتابة، وعدم قدرتي على ذلك بسبب البرد.

في احد ايام الشتاء من السنة الماضية، اشرقت الشمس وبعثت باشعتها التي دخلت غرفتي وسقطت على منضدتي، واشاعت الدفء في كياني وفي غرفتي وفي منضدتي. لذا فقد سارعت وقمت ببعض التمرينات، ثم جلست خلف المنضدة وبدأت بكتابة قصة قصيرة. لكنه كان يوماً شتائياً، وقبل ان انهي كتابة المقطع الاول، توارت الشمس، وبقيت انا في غرفتي جالساً في البرد احاول كتابة قصتي. كانت قصة رائعة، لذا واصلت الكتابة بالرغم من انني كنت ادرك تماماً بأنها لن تنشر ابداً. عندما انتهيت من كتابتها كنت قد تجمدت. كان وجهي ازرق، ولم اكن قادراً على تحريك اطرافي التي تصلبت بسبب البرد. وكانت غرفتي ملأى بدخان السجائر ولكن حتى الدخان كان قد تجمد مشكلاً غيوماً متصلبة في فضاء الغرفة.

مرة وعندما كنت اكتب، فكرت في احضار دلو احرق فيه بعض الكتب لأنعم بالدفء، واتمكن من كتابة قصتي. وجدت دلواً قديماً وجلبته الى غرفتي لكنني بعد ان فتشت عن كتب لاحراقها لم استطع ان اجد شيئاً. ان جميع كتبي قديمة، ورخيصة الثمن. لدي حوالي خمسمئة منها، ولم ادفع اكثر من بضعة قروش مقابل اي منها لكنني عندما فتشت بين العناوين عن شيء احرقه، لم استطع العثور على شيء. كان هناك كتاب ضخم بالألمانية عن الفسلجة يمكن ان يشعل ناراً رائعة لكنني عندما فتحته، وقرأت سطراً واحداً من تلك اللغة الرائعة لم استطع ان اقدم على حرقه. كان ذلك اكثر مما استطيع ان اطالب نفسي بعمله. انا لاافهم كلمة واحدة من تلك اللغة وليس باستطاعتي فهم كلمة واحدة في الكتاب ولكن الكتاب كان اروع من ان يستخدم لاشعال النار. كان الكتاب قد كلفني خمس سنتات قبل سنتين او ثلاث، وكان يزن حوالي ستة باونات وهكذا، وكما ترى فقد كان صفقة رابحة حتى لو استخدم لاشعال

النار. كان علي ان اتمكن من تمزيق اوراقه واشعال نار بها. لكنني لم استطع ان افعل ذلك. كان الكتاب يحتوي على اكثر من الف صفحة وكنت انوي ان أدفع باوراقه الى النار، ورقة ورقة، وارى النار التي تؤججها كل ورقة. لكن، عندما فكرت بكل السطور التي ستلتهمها النار، وكل تلك اللغة التي ستخسرها مكتبتي لم استطع ان اقوم بالعمل. ولايزال الكتاب في مكتبتي لحد الآن. وعندما اشعر بالتعب من قراءة كتب المؤلفين الكبار. اذهب الى هذا الكتاب واقرأ لغة لاافهمها.... انه لكفر والحاد ان يفكر الانسان باحراق الف صفحة من هذه اللغة... اضافة الى الصور والايضاحات التي يحتويها.

بعد ذلك، بدأت فيما حولي افتش عن قصص رخيصة انت تعلم ان مثل هذه القصص تملأ العالم حد الاشباع فكل تسعة كتب من كل عشرة هي كتب قصص رخيصة تافهة. وفكرت: حسناً يوجد لدي ما لا يقل عن نصف دزينة من هذه الكتب في مكتبتي وبامكاني اشعالها وأنعم بالدفء. واكتب قصتي. التقطت ستة كتب وزنها جميعاً يتساوى تقريبا مع وزن كتاب الفسلجة الالماني. كان عنوان الكتاب الاول «توم براون في اوكسفورد»، وكان في جزءين معاً تصل عدد صفحاته الى حوالي سبعمائة صفحة. ان كل هذه الصفحات يمكن ان تشعل ناراً صغيرة تستمر بعض الوقت لكني لم اكن قد قرأت الكتاب. وشعرت بان ليس من حقي احراق كتاب لم اكن حتى قد قرأته.

بدا لي ان كتاباً من النثر الرخيص التافه، الذي يستحق الحرق سيؤدي لي الغرض لكني لم استطع ان احمل نفسي على القيام بالعمل وتصفحت الكتاب وقرأت: «كان برج القبة يهتز ويترنح مع ذلك الرنين المدوي، مرحاً حيناً متكبراً حيناً وحزيناً حيناً آخر، المنطلق من نوافذ البرج ليندفع الى صدر الريح الغربية الرقيقة التي كانت تهب بخفة حول البرج الرمادي لكنيسة اينكلبورن». من الواضح ان هذه السطور ليست نثراً بالغ الروعة لكنها ليست بالغة السوء ايضاً. ولم احرق الكتاب.

الكتاب التالي كان: «آنيز: حكاية الآلامور» وفيه اهداء الى ابطال تكساس فتحت الكتاب وبدأت اقرأ: «انني اموت، وبينما انا اموت، يراودني احساس بانه مازالت امامي بضع ساعات لذا فلن اتردد في الكلام بصراحة وحرية. سيرى البعض في هذا انحراف عن رقة وانوثة جنسي، ولكن. وتحت ظروفي الحالية، لا يخالجني مثل هذا الشعور ابداً. لقد احببتك على الدوام وحين ادرك انك تبادلني مشاعري فان ذلك مصدر سعادة عميقة غير قابلة للوصف......».

هذه كتابة رديئة الى الدرجة التي تجعلها مميزة بل انني قررت ان اقرأ الكتاب بكامله في اول فرصة تتاح لي. هناك الكثير امام الكاتب الشاب ليتعلمه حتى من الكتاب الرديئين. انه عمل تخريبي حقاً احراق الكتب الرديئة، ربما اكثر تخريباً من احراق الكتب الجيدة.

الكتاب التالي كان «عشر ليالٍ في حانة» واخر بعنوان «ماذا رأيت هناك!» للكاتب ت. س. آرثر. ولكن حتى هذا الكتاب كان اجل من ان يحرق اما الكتب الثلاثة الاخرى فقد كانت باقلام هول كين، براند ماثيور، واوبتون سنكلير. كنت قد قرأت كتاب سنكلير وبالرغم من انه لم يعجبني كثيراً كأدب لكنني لم استطع ان احرقه فقد كانت طباعته ممتازة كذلك تجليده؛ من الناحية الطباعية كان من بين افضل كتبي.

على كل حال فانني لم احرق ورقة واحدة من اي كتاب، وبقيت متجمدا احاول الكتابة. وبين كل حين وآخر كنت اشعل عود ثقاب، فقط لابقى على اتصال بفكرة الحرارة والدفء. ويحدث ذلك عندما اشعل لفافة تبغ اخرى، وبدل ان انفخ لهب عود الثقاب، فاني اتركه مشتعلاً حتى يصل اصابعي.

القضية هي انه اذا كان لديك اي احترام لفكرة الكتاب وما الذي يمثله في الحياة؛ اذا كنت تؤمن بالورقة، والحرف فانك لن تستطيع ان تحرق ورقة واحدة من اي كتاب؛ حتى وانت تكاد تتجمد من البرد، فانك لن تستطيع ان تفعل ذلك مطلقاً.

اشتد اليوم البرد في غرفتي كما كان قد اشتد في ذلك اليوم الذي كدت فيه ان اشعل نارا من الكتب. اني اجلس في البرد، ادخن السجائر واحاول ان اصور هذا البرد الشديد على الورق، حتى اذا غمر الدفء سان فرانسيسكو مرة اخرى، لن انسى قسوة الايام الباردة.

لدي «غرامافون» قديم في غرفتي، وقد اعتدت ان اديره عندما اقوم بتمريناتي الرياضية لأكسب بعض الدفء؛ ولكن عندما تنخفض درجات الحرارة انخفاضا شديدا في غرفتي، فان «الغرامافون» يتعطل عن العمل؛ شيء ما يتعطل في داخله؛ ربما يتجمد الشحم فيتعطل القرص عن الدوران، واخفق انا في الاستماع الى الالحان وانا اقوم بتمرينات الانحناء والنهوض ورفع الذراعين. وعلى القيام بها بلا موسيقى. ان القيام بالتمارين الرياضية على انغام موسيقى الجاز مسل، ولكن عندما يشتد البرد ويتعطل الغرامافون اكون في ورطة جهنمية.

منذ الساعة الثامنة صباحا من هذا اليوم، وانا في هذه الغرفة، الساعة الآن الخامسة الا ربعا وانا في حيرة عمياء. انني ارفض ان ادع اليوم يمضي دون ان افعل شيئا ما، دون ان اقول شيئا، وطيلة اليوم امكث هنا مع كتبي التي لم يسبق لي ان قرأتها، احاول ان ابدأ، دون ان اصل الى اي مكان. معظم الوقت قضيته اذرع الغرفة جيئة وذهابا (خطوتان في اي اتجاه ويواجهك الجدار) وانحني، واحرك ذراعي وساقي. هذا في الواقع كل ما فعلته. اكثر من ست مرات حاولت تشغيل الغرامافون، لمعرفة ما اذا كانت

درجات الحرارة تحركت قليلاً، لكنها لم تتزحزح، وظل الغرامافون صامتا.

شعرت بأن من الضروري اخبارك بذلك. انه ليس بالشيء المهم. انه نوع من السخافة والحمق؟ تضخيم مسألة برودة الجو الى هذا الحد، ولكن، في الوقت نفسه فان البرد هو حقيقة واقعة لهذا اليوم، وهو امر كبير ومهم في هذه اللحظة، وانا اتحدث عنه.

الامر الذي يدهشني ويسعدني في الوقت نفسه، هو ان الآلة الطابعة لم تتعطل ولا مرة واحدة هذا اليوم. في عيد الميلاد، عندما جاءتنا موجة برد شديد ايضا، كانت الآلة غالباً ما تتعطل، وكلما شحمتها اكثر ازداد عطلها اكثر واكثر، ولم استطع ان افعل اي شيء بخصوصها. يبدو ان السبب هو في نوع الدهن الذي كنت استخدمه. ولكن طيلة هذا الوقت وانا اكتب لك عن برودة الغرفة فان طابعتي تعمل بشكل ممتاز، وهذا يدهشني ويسعدني. انه لشيء رائع ان هذه الآلة، بالرغم من شدة البرد تستطيع ان تواصل تأدية عملها في كتابة اللغة التي استخدمها. انها تشجعني على الصمود معها مهما حدث. انني احدث نفسي واقول: اذا كانت الآلة قادرة على العمل، فعليك انت ان تعمل معها. وهذه هي النتيجة. فاذا كنت غير قادر على كتابة قصة قصيرة بسبب من شدة البرد، اكتب اي شيء آخر. اي شيء. اكتب رسالة طويلة الى شخص ما، اخبره مدى ما تشعر به من برودة. وخلال الوقت الذي يستغرقه وصول الرسالة، ستكون الشمس قد اشرقت مرة اخرى تغمرك بالدفء. لكن الرسالة ستكون هناك، تحدث عن البرد. اما اذا كان البرد من الشدة بحيث يعرقلك عن كتابة نثر اعتيادي ومعقول، ماذا! بحق السماء، قل اي شيء يخطر في ذهنك، فقط يجب ان يكون الحقيقة. تحدث عن اصابع قدميك وهي تتجمد؛ تحدث عن الوقت الذي اوشكت فيه على حرق كتبك لتحصل على بعض الدفء، ولم تستطع، وعن الغرامافون. تحدث عن الاشياء العديمة الاهمية في يوم بارد، عندما يصاب عقلك بالخدر وتتجمد قدماك ويداك. اذكر الاشياء التي كنت تود الكتابة عنها، ولم تستطع. ذلك ما كنت احدث به نفسي.

بعد ان تناولت القهوة هذا الصباح، جئت الى هنا لكتابة قصة مهمة. تسربت حرارة القهوة الى جسمي، فلم ادرك شدة البرد. اخرجت مجموعة من الاوراق، وتهيأت لكتابة قصتي المهمة، والتي لن تكتب ابدا. فانا عندما اضيع شيئا مرة، فاني اضيعه الى الابد، وهذه القصة التي ضاعت الى الابد بسبب البرد الذي تسلل الي وكبح الصوت في داخلي، وجعلني اقفز من مقعدي واقوم بتمارين الانحناء والنهوض. حسنا، يمكنني ان اخبرك شيئا ما عن قصتي، سأعطيك فكرة حول موضوعها. هذا ما اتذكره عنها، لكنني لم اكتبها وقد ضاعت مني الى الابد.

وسوف تتكون لديك فكرة عن طريقتي في كتابة القصة.

سأخبرك عن الافكار التي كانت معي وانا اتهيأ لكتابة قصتي.

فكر بأمريكا بكاملها، قلت لنفسي هذا الصباح.

المدن، البيوت، الناس، الذهاب والاياب، مجيء الاطفال، ذهابهم، مجيء الرجال وذهابهم، والموت، والحياة، الحركة، الكلام، صوت الآلات. فكر بها في امريكا من آلام، من خوف، وذلك الحنين الباطني لدى كل شيء حي في امريكا. تذكر المكائن الجبارة، العجلات الدائرة، الدخان والنار، المناجم والعمال الذين يعملون فيها، الضجيج، الفوضى. تذكر الصحف والمسارح وكل شيء هو جزء من هذا البلد. ليكن هذا هدفك: البحث في هذه الحياة العظيمة.

بعد ذلك، التفت الى الاشياء المحددة. اذهب الى شخص معين، وعش معه، وتغلغل فيه بمحبة ساعيا الى فهم معجزة وجوده، وردد حقيقة كيانه، ثم اكشف عن الروعة الكامنة في كونه حيا، وعبر عنه بلغة رائعة، ببساطة اشرح كيف ان هذا الشخص هو ابن هذا الزمن، زمن المكائن والنار والدخان، الصحف والضجيج. واسبر معه اغوار نفسه الداخلية، وتحدث عنها برقة ولطف، وكيف انها سر الانسان. لا تخدع. لا تختلق اكاذيب لغرض ارضاء اي شخص. وفي قصتك، لست مضطرا الى قتل احد. ببساطة اربط معا الحدث العظيم في التاريخ كله، في الزمن كله، الحقيقة المتواضعة المجردة للوجود. ليست هناك عقدة اعظم من هذه، ولست بحاجة الى عنف وقسوة لاكمال قصتك. العنف موجود بالطبع، اذكره عندما يحين اوان ذكره. اذكر كل القبح والبشاعة والضياع. حتى هذا افعله بحب. ولكن ركز على الحقيقة الساطعة للخليقة، للوجود. انها الموضوعة الجوهرية، ولست بحاجة الى خلق ذروة معينة. فالشخص الذي تكتب عنه ليس بالضرورة بطلاً يحقق اعمالاً بطولية، او شريرة من اجل ان تصبح قصتك عظيمة. دعه يفعل ما اعتاد ان يفعله دائما. يوما بعد يوم، وهو يواصل حياته. دعه يمشي ويتكلم، ويفكر وينام ويحلم ويصحو ويسير ثانية ويتحرك ويضج بالحياة.

انه كاف تماما. ليس هناك شيء آخر يستحق ان تكتب عنه.

انك لم تر ابدا قصة قصيرة في الحياة. فأحداث الحياة لم تأخذ ابدا شكل القصة القصيرة، او شكل قصيدة، او اي شكل آخر. وعيك الذاتي هو الشكل الوحيد الذي تحتاج اليه. ادراكك الذاتي هو الفعل الوحيد الذي تحتاج اليه. تكلم عن هذا الرجل. اعترف بوجوده. تكلم عن الانسان.

حسنا هذه فكرة عامة، وليست واضحة تماما عن القصة التي كنت سأكتبها. كنت اشعر ببعض الدفء الذي تسرب الي من فنجان القهوة، عندما كنت احدث نفسي عن موضوع القصة التي سأكتبها، لكنني الآن متجمد من البرد، وهذا هو اقرب ما يمكنني ان اعبر به عما في ذهني. كانت ستكون قصة جيدة، ولم يبق منها

الآن سوى هذه الذكرى الغامضة. غدا سأكتب قصة اخرى،

قصة مختلفة. سوف انظر الى الصورة من زاوية مخالفة تماما. لا اعرف تماما كيف، ولكن لربما اشعر بالسخرية، وربما اسخر من هذه البلد كله، ومن الحياة التي يعيشها الناس هنا. لقد فعلت هذا من قبل ايضا، انه ممكن جدا وباستطاعتي ان آقوم به. وفي بعض الاحيان، عندما يتملكني الغضب الطاغي من هذه المجموعة او تلك، اجلس واسخر من بلدنا هذا. اصبح حينها وضيعا، واصور الانسان على انه شيء حقير، تافه وقذر. ان هذا الشيء ليس الانسان، انه شيء غير محسوس تماما؛ ولكن، لغرض السخرية،

فان تصويره على انه الانسان يصبح مناسبا للفكرة. انه صلب واجبي، الوصول الى الحقيقة، ولكن، عندما تبدأ بالسخرية، فانك تقول لتذهب الحقيقة، لماذا يتعين علي انا قولها؟؟ الجميع كل واحد يختلق ويروي كذبة، منمقة، ويكتب قصصا وروايات لطيفة

فلماذا اقلق انا حول الحقيقة؟ ليست هناك حقيقة. ليس هناك قواعد لغة وعلامات تعجب، والى آخر هذا الهراء. لكنني اعلم بان هذا غير صحيح، انا اشعر بالغضب العارم على الاشياء، وابدأ بالسخرية لكني مع ذلك ارى الحقيقة. في افضل الحالات، فان الموضوع كله مثير للحزن، مثير للشجون.

طيلة اليوم وانا في هذه الغرفة اقاسي البرد، اريد ان اقول شيئا واضحا ونظيفا يخصنا جميعا نحن الذين نتمتع بالحياة. ولكن شدة البرد منعتني من قول ذلك. وكل ما ستطعت فعله هو تحريك اطرافي، وتدخين السجائر، والشعور بالبؤس.

في صباح هذا اليوم، عندما شعرت بالدفء بعد تناول القهوة، كانت هناك قصة عظيمة في رأسي، على استعداد تام لوضعها على الورق، لكنها ذهبت وتلاشت.

كل ما أستطيع قوله الان هو ان البرد شديد في سان فرانسيسكو، وانا متجمد من البرد.

الحركة التشـ

■ شوكت الربيعي

● مقدمة تاريخية .

تضمنت جميع حملات الغزو الاستعمارية على الامة العربية، أسباباً تأريخية ارتبطت بفكرة الصراع الحضاري (بين الشرق القديم: الحضارة المصرية القديمة وحضارة وادي الرافدين، وحضارة الصين والهند واليابان. . ثم الحضارة العربية الاسلامية

(وبين) حضارة العرب وهي في أوج ازدهارها بعد عصر النهضة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر للميلاد. . وكان لهذا الصراع

امتداده في الحروب الصليبية. و«كانت فكرة الغزو الاوربي بشكل خاص الى المغرب العربي قد نشأت حقيقة في القرن الخامس عشر حيث بدأ الهجوم البرتغالي الذي تبعه اتفاق مع الاسبان على فصل المغرب عن البحر باحتلال شواطئه الواسعة على المحيط بكل مدنها. . كما احتلت اسبانيا شواطئ الجزائر من

وهران حتى المرسى الكبير والى طرابلس في ليبيا. وفي الربع الأخير من القرن السادس عشر، قام شعب المغرب. بحملة انتهت بمعركة (الملوك الثلاثة) في وادي المخازن عام ١٥٧٨م وتم القضاء

نهائيا على الامبراطورية البرتغالية لقد كان سبب الحملة على المغرب اقتصادياً وحضارياً ودفاعياً أيضاً ومايزال المغرب يعاني من احتلال اسبانيا لـ «سبته ومليلية وافنى» كما لاتزال بعض الاقطار



■ رياح الخماسين (حجر جيري) ١٩٢٩

ـكيلية المعاصرة في مصر

العربية تعاني في بعض أجزائها الأقليمية الاحتلال لنفس الأسباب التأريخية والحضارية» [1]

أما نفوذ الانكليز، فقد بدأ في مصر عام (١٧٧٥م) عندما عقدوا معاهدة مع «محمد بك أبو الذهب» لفتح ميناء السويس أمام التجارة الانكليزية الوافدة من الهند وأسسوا ـ بعد عام من تلك المعاهدة ـ قنصلية بالقاهرة ساعدت بعض الضباط والتجار والموظفين على عبور الصحراء عن طريق السويس الى الهند.

وبعد عشر سنوات من ذلك التأريخ. أي في عام (١٧٨٥) عقد الفرنسيون اتفاقية مماثلة مع المماليك بعد أن دخل اسطولهم أحد الموانئ التونسية عام (١٧٨٤م) ونالوا امتيازاً باحتكار صيد المرجان فأنشاوا وكالة تجارية في «بنزرت» وتغلغلوا حتى تم لهم احتلال

تونس عام (١٨٨٠) وقد شجعهم قبل هذا ـ نجاحهم في الهجوم على الجزائر عام (١٨٣٠) .. وبعد تسع سنوات احتلت بريطانيا (عدن) عام ١٨٣٩ للسيطرة على سواحل الجزيرة العربية..

وقامت بحملتها على مصر عام ١٨٨٢م وجعلتها قاعدة لاحتلال السودان عام ١٨٩٤.. وتم لايطاليا كذلك غزو ليبيا عام ١٩١١ وغزت فرنسا (المغرب) عام ١٩١٢ وتمت السيطرة الاستعمارية على المغرب العربي بأكمله لتحقيق اهداف الغزو سياسياً واقتصادياً وحضارياً. وحاول المستعمرون ترسيخ مفاهيمهم الثقافية والتعليمية ونقل اشكال النظم السياسية السائدة عن

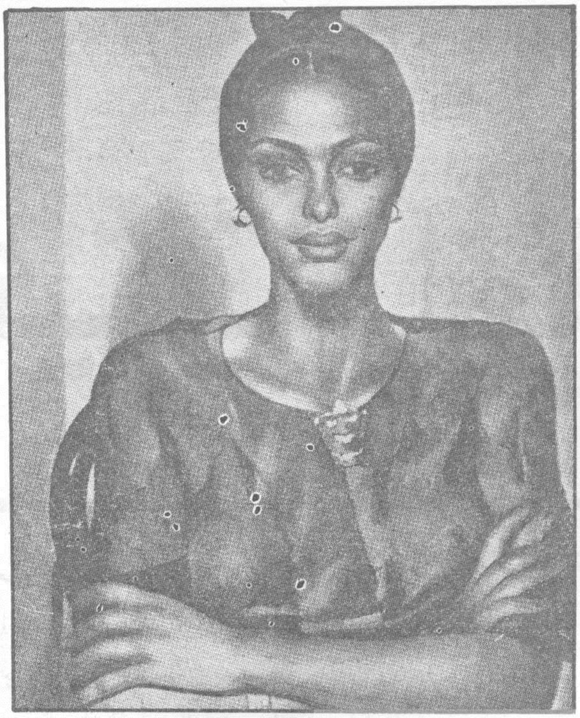
«الديمقراطية» والبرلمانية والدستورية» بعد أن أوجدوا صيغاً جديدة في التحالف مع قوى داخلية لها مصالح في الأرض من كبار الملاكين الزراعيين والاقطاعيين وطبقة التجار وقد أخذت البرجوازية العربية (على تكوينها الأولى) ـ بمبادئ السياسية الغربية، وسرعان ماتحولت الى برجوازية كبيرة متنفذة، ثم

رأسمالية من نوع متخلف لاتمتلك قوة ونفوذ الرأسمالية الغربية الا في المظهر.. هذه الولادة القميئة قد تمت تحت غطاء مكثف من الوصاية الاستعمارية.. وكان للنهضة المصرية في القرن التاسع عشر دور متميز بتحريك الوعي بطبيعة المرحلة التي كانت تجتازها

الأمة العربية.. وبدأت أولى مظاهر (الانفتاح) والتوسع الاقتصادي على (أوربا) وتحققت انجازات صناعية وتقنية وعسكرية.. وتأسست المدرسة البلوتكنيكية السادسة في العالم.

تبلورت صيغة النهضة المصرية بهذا الشكل وبهذه السرعة في فترة محمد علي باشا، وأنسحب تأثيرها على الواقع الاجتماعي والثقافي، وحافظت فنون العمارة والزخرفة والموروثات الشعبية والتقليدية والفنون التطبيقية الاخرى على شخصيتها واستمراريتها. أما فنون (مصر) الحقيقية فقد ظلت عاجزة عن التعبير عن نفسها باسلوبها.. ولم يحظ فن الرسم والنحت في عهد [الخديوي اسماعيل] بمثل ماحظيت به فروع الفن الاخرى: التمثيل والغناء والموسيقى [2] اضافة الى الاهتمام بحملات التنقيب الآثارية.





المدخل الى الفن التشكيلي في مصر الحديثة

كانت ظروف الفن التشكيلي في مصر مرتبطة بنشاطات الأجانب في فترة مابعد الحملة الفرنسية الأولى على مصر، والتي صحبت معها أطباء وعلماء آثار ومهندسين وفنانين وأدباء، صور الرسامون من الفنانين جوانب متعددة من الحياة اليومية باسلوب التسجيلية والتأثيرية والانطباعية. . واتفقوا على اقامة أول معرض مشترك بصالة «الأوبرا الخديوية» سنة (١٨٩١م) واستمروا على اقامة المعارض التشكيلية المشتركة (رسم، نحت، حفر) لغاية ١٨٩٨م «قسم كبير من تلك الأعمال محفوظ في متحف الفنون الجميلة في الاسكندرية» . . . بعد الصدمة التي أصابت النهضة المصرية بتآمر الانكليز على الثورة العرابية سنة ١٨٨٢م بدأت مرحلة اخرى تبلورت فيها حركة ثقافية، في الشعر والادب والقصة والفنون والصناعات الشعبية. . بدأ الادب مع (حسين المرصفي) والمويلحي ومحمد تيمور وحافظ ابراهيم وشوقي وصبري ومطران. . وكان للمثقفين والمفكرين المصريين دور مهم في توجيه الانظار الى العناية بالفنون ورعايتها ومن بين أولئك المثقفين: قاسم أمين ولطفي السيد وفرج انطوان. . . »[٣]

كانت مصر متوزعة بين اتجاهات سياسية مختلفة هي: -

١ - الخلافة العثمانية

٢ - القصر الحاكم - زمن الخديوي عباس الثاني

٣ - الانكليز المحتلون - الذين صفوا (أبعاد) الثورة العرابية بعلاقتهم السابقة بالخديوي توفيق، ونكلوا بالأحرار في حادث «دنشواي» وكان قائد مجزرته الدموية الرهيبة الطاغية «كرومر»

٤ - وهناك اتجاه رابع يتمثل بالقوى الوطنية المصرية التي يقودها حزبان هما: الحزب الوطني ذو النزعة الاسلامية المرتبطة - بشكل ما - بفكرة الخلافة وكان يرأسه «مصطفى كامل»

أما الحزب الثاني فهو «حزب الأمة» بزعامة لطفي السيد الذي سعى الى تهيئة المصريين لتبعات الاستقلال كمعرفة أساليب الديمقراطية والدستور والبرلمان.

في ذلك الجو المتصارع الذي كانت تعيشه مصر ظهرت دعوات في الصحافة لاقامة مؤسسات تعنى بالفنون الجميلة. . وطالبت تلك الاصوات الطليعية بإنشائها وتحقق تأسيس مدرسة الفنون الجميلة في ١٣ مايس ١٩٠٨م «بدرب الجماميز». . وتخرج في دورتها الاولى النحات محمود مختار والرسامون يوسف كامل ومحمد حسن وراغب عياد وانطوان حجار وعلى الأهواني وراغب محمد السلام. . وأقيم أول معرض لهم على قاعة [نادي الأتوموبيل عام ١٩١١]

ملامح الشخصية الوطنية في الفن التشكيلي

توجه كل فنان من الرعيل الأول الى البحث عن ملامح وصياغات اسلوبية عبر تجارب ونزعات تقنية مختلفة . . الا أنهم جميعاً حاولوا الالتقاء في مصب «المحلية» من خلال البحث عن الشخصية الفنية المصرية ومن منظور اجتماعي فاستطاع «محمود مختار» في مرحلة قصيرة أن يحدد ملامح فن النحت ومستقبله، وأن يؤثر في الاتجاهات الفنية اللاحقة بدعوته القومية في النحت المعاصر . . والتقت جميع الجهود لتتوجه بالفنون التشكيلية توجهاً قومياً . . ولم تنحصر أهمية أفكار «مختار» في نطاق مصر وحدها بل امتدت متغلغلة في تصورات وتطلعات الفنانين العرب في فترات لاحقة .

إن الفن في نظره «قوة قومية، وكل القوميات تتطلب من فنها أن يعبر بوضوح عن مميزاتها وخصائصها . . وترى فيه النواة الضرورية لتوسعها الاقتصادي[٤] كان «مختار» أول نحات عربي في تأريخ الفن المعاصر في الوطن العربي له مثل قوة هذه الدعوة المبكرة . . وليس غريباً أن تطرح مثل هذه الدعوات في ظل ظروف النهضة المصرية الثانية وخلال (ثورة ١٩١٩) وفي ظل النهضة العربية وحماس المشاعر القومية . . وخلال الظروف والمتغيرات المهمة من التأريخ السياسي للشرق :ـ حيث الهزائم التي لحقت بتركية بعد الحرب العالمية الأولى والغاء الخلافة وتأسيس جمهورية حديثة بزعامة «أتاتورك» . . ونتيجة لذلك ما عادت مصر ولاية من ولايات الدولة العثمانية وأعطى لها الاستقلال الشكلي . . . وبدأ تآمر الانكليز مع (الملك الدستوري للدولة) وتفرق زعماء ثورة ١٩١٩ الى حزبين رئيسيين هما : ـ الوفد بزعامة سعد زغلول والاحرار الدستوريون برئاسة عدلي يكن» ثم برئاسة عبد العزيز فهمي . . ويمثل الأحرار، العناصر الاقطاعية والاستقراطية[٥] .

كان جيل الرواد من المثقفين الذين استوعبوا تلك الاحداث وعاصروها خلال مرحلة اليقظة القومية، جيلاً وعى دوره الاجتماعي والثقافي والحضاري فأسهم ضمن نشاطه في تلك الفترة وتمثل الاتجاهات الفنية والتيارات الكثيرة التي عايشها وعاصرها واستخلص منها السمات المتميزة للتعبير عن مشاعره وصبواته ورؤياه وتطلعاته وبلورة اتجاهاته . . فاستطاع أن يميز ملامحه من خلال التراث الفني القديم ومن مكونات المرحلة التي يعيشها . . وكانت أول تجربة من طراز فريد ربطت الدعوة لاستلهام ما في التراث من جوهريات ابداعية وما في الحاضر من رؤية لبلورة موقف جديد وهوية عربية واضحة .

تشكلت في عام ١٩٢٣م جمعية محبي الفنون الجميلة وضمت لأول مرة «سيدات مصريات» وعلى مدى سنوات لاحقة انتمى اليها الكثير من رواد الحركة الفكرية والثقافية امثال فؤاد عبد الملك، لطفي السيد، توفيق الحكيم عزيز أباظة، بشر فارس، محمد حسين هيكل، يحي حقي[٦] وشهدت الجمعية في فترة العشرينات اهتماماً بالغاً بالنشاطات الابداعية التي قدمها (الرواد) الذين حاولوا أن يكونوا (جماعة الخيال) برئاسة «محمود مختار» الا انها انفرطت وظلت الاعمال الفنية تظهر من خلال معارض الجمعية وحسب .

النحات محمود مختار وأشكال الحياة

«ولئن ظل مختار وثيق الصلة بأشكال الحياة الطبيعية وبالفلاحة نموذجه الأصيل» الا انه كان يجمع في تماثيله بين الطراز والحياة، بين الواقعية والتجريد وملامح التجريد في فن مختار تلتقي مع مايترنم به من صور الحياة دون أن تغرب عن الذوق أو توغل في الغموض أو تقضي على ألفة الحياة في تماثيله . . كذلك تلمح التجريد في الرداء الخلفي لحاملة الجرة، وفي تكتيل الجسم في تمثال «الفلاحة تجر الماء» مع الاحتفاظ للحركة بكل موسيقيتها النحتية وصفائها كما ترى التكوين البنائي في مجموعة تماثيله الثلاثة «العودة



● راغب عياد

من النهر» والخطوط المستقيمة المتناغمة في خلفية تمثال «العودة من السوق» كما نشاهد البناء الهرمي المحكم في تمثال (الراحة) والديناميكية العارمة في تمثال «الخماسين» . . ولقد وجد مختار في الملابس الريفية عناصر صالحة للتحوير والرمز، فترى للرداء دلالة تعبيرية، خطوطه توحي أحياناً باليقظة وأحياناً بالسكينة واخرى بالانطلاق . . فالرداء عند مختار ليس مكملاً زخرفياً ولكنه مكمل تشكيلي أساسي يسهم في حبك التكوين وابراز النغم الرئيسي للتمثال كما يساهم الخط الداخلي للتمثال مع الخطوط الخارجية للرداء في هذا الايحاء داخل وحدة من الحوار التشكيلي بين الداخل والسطح بين الكتلة والخط . . فهو حين يعبر عن النبل والسمو والشموخ والامل المتوثب يستخدم الخط العمودي وهذا الجمال الهندسي في تمثال مختار هو سر من اسرار قيمتها التشكيلية وهو الذي يضفي على أعماله موسيقية تستعصي على مقلديه. وعنصر التبسيط سر آخر من اسرار روعة فنه وفنه ليس تعبيراً عن اشخاص بذواتهم أو لحركة أو لعمل . . انها تعبير عن النموذج . عن الارض (٧)

لقد جمع مختار روح العصر والبيئة والتراث فصاغها بمفهوم واع لطاقات فن النحت.

كان مختار جسراً ربط بين الماضي والحاضر وامتد الى المستقبل . . وفي الوقت الذي راح فيه محمود مختار يبحث في صياغة أسلوبية تجمع بين معطى التراث المصري القديم وبين حداثة وطبيعة العصر الراهنة، كان الفنانون الأخرون في بحث دائب عن شخصياتهم المتميزة.

يوسف كامل

اهتم يوسف كامل مثلاً بواقع الفلاحين، وحياة القرويين في الصعيد، وكان يصور الطبيعة بروح حساسة منفعلة بالواقع الاجتماعي، وتحمل قيمة جمالية في البناء والتكوين وفي ثراء اللون وارتباطه بالبيئة، خاصة بأحياء مصر القديمة وضواحي القاهرة المنفتحة معتمداً في المعالجة، على الوعي البدائي الذي تغلفه نظرة الحداثة خلال ملامس سطوح اللوحة اللونية ومساحاتها التي أتاحت لروحه الانفلات من أسار التقليدية والنظرة المباشرة، ثم الوقوع في نوازع (الوحشية) الفوفيزم - لأن اللون لديه لم يعد «مجالاً» لنقل الأنعكاس أو الانطباع الحي عن الطبيعة - التي وصف بأنه شاعرها - بل أصبح مجالاً للتعبير عن حالة من الوعي المبسط المجزأ، وبذلك أمكنه من أختزال الألوان كإحساس بصري بعد أن كان ثراؤه اللوني يوحي برموز ومفردات يتعامل بها مع طبيعة ريف مصر، خلال العمل الفني.

راغب عياد

في حين استقى راغب عياد من منابع تأريخه ومن حياة شعبه، طريقة رؤيته للأشياء ومقدرته على تخطي النظرة التبعية في معالجة اللوحة لوناً وخطاً وكتلة وحركة وبناء وتكويناً ومساحات وظلاً وضياء وأبعاد منظورية وشكلاً ثم صياغة فاسلوباً . . .

لقد أخذ من التراث المصري القديم جانباً يسيراً ازاء معالجاته لحياة الفلاحين والمصريين في مجمل نشاطاتهم الاجتماعية والانسانية اليومية: في الاسواق والمقاهي الشعبية، في المساجد حتى بات من المؤكد ان تكون دعوته للفن الشعبي الحديث قد أثرت في العديد من تلامذته ووجدت لها متسعاً في الحركة التشكيلية في مصر.

أحمد صبري

وأدى اللون في لوحات «أحمد صبري» وفي رسومه للأشخاص (البورترية) دوراً مركزياً في بناء اللوحة وفي ثراء اللون وارتباطه بالبيئة اذ أحالنا مباشرة الى (مذاق مصري) من نمط متميز في (وجوه المصريات وفي حركة أبطال مواضيعه) لأن فيها تأكيداً على لحظات التداعي النفسية وتثبيتاً لملامح وتعابير خضعت لوجدان اللحظة فأثبت انه فنان مبدع متميز في صياغته وفي موضوعه معاً بين المحتوى والشكل . . والمضمون المتفرد.

محمد ناجي

أما الفنان محمد ناجي فهو، بعد أهتمامه، الشخصي بفن عصر النهضة وباتجاهات مابعد الانطباعية والتأثيرية، قد عاد الى أحضان طبيعة مصر يعكس في لوحاته حياة الفلاحين ورسم شخصياتهم البارزة الملامح المؤشرة الى خصوصية الانسان العربي في مصر . .

وقد دعا الى انشاء «مرسم الاسكندرية» عام ١٩٣٢ وفيما بعد دعا الى انشاء مرسم القاهرة عام ١٩٥٣

محمود سعيد

ويعتبر الفنان محمود سعيد متفرد الشخصية في معالجته التقنية ومتميزاً في بناء مفردات العمل الفني واستخدامه الرموز الخاصة

باظهار وجوه اشخاصه وعيونهم التي لاتتصل نظرتها بزمن محدد سوى التطلع الى البعيد المطلق . . وهكذا نما شكله متقدماً ليحقق تلازمه وتماسكه مع الشكل الفني ليوحي بطابع خاص تشكل من دقة تحقيق تلك الوحدات التي نتعرف على خصائصها في جلال الصمت وروعة التجويد والأحساس الكامل بالمرئيات وتأكيد الكتلة والبناء المعماري . . حقق محمود سعيد خصوصيته ومفردات ثقافته الفنية في لوحاته دون الاتكاء على فن حضارة وادي النيل وصياغاته . . «مصري بالمنطق المعماري المكين الذي يسود لوحاته، ومصري بحساسيته البصرية في اللون وبالنور الذي يشع من لوحاته وبالتفسير الذي قدم من خلاله صورة متكاملة للبيئة والعصر وأقام الدليل على قومية الفن لاتقف عند قوالب معينة وان اسلوب الشرق والغرب يمكن أن يلتقيا ويحققا ماعجزت مدرسة الاسكندرية في عصرها الهلينستي عن أن تقوم به، وكل لوحة من لوحات (سعيد) تحمل في ثناياها، من طاقة الشعر مايدفع النفس الى الاندماج معها في حوار داخلي عميق وتلك هي قمة العمل الفني الكبير. .»(٨)

العقد الثالث ـ الرعيل الثاني

جاء العقد الثالث بعطاء الرعيل الثاني من خريجي مدرسة الفنون الجميلة، واستمر على منوال من سبقه في البحث عن المواضيع الشعبية وسط أحياء القاهرة القديمة وفي الأرياف وظهرت محاولات جادة في معالجة الأشكال الممتلئة بالتفاسير الأدبية . . ومن المحاولات الجدية تلك التي قدمها النحات عبد القادر رزق ومنصور فرج ورمسيس يونان وصلاح طاهر وبشارة فرج وأحمد عبد الفتاح من معرض «الجمعية» عام ١٩٣٤م وتلته معارض كثيرة برزت فيها أسماء وظهرت دعوات جديدة كمحاولة «سعيد الصدر» المصور والنحات والخزاف.

ثم ظهر المجمع المصري للفنون الجميلة ـ عام ١٩٣٣ ورابطة الفنانين المصريين عام ١٩٣٦ . . وأبان الحرب العالمية الثانية ظهرت جماعات: جانح الرمال، الفن والحرية، الفنانون الشرقيون الجدد، جماعة الفن المصري المعاصر وفي فترة الاربعينات والخمسينات اقيمت معارض كثيرة أيضاً ساهم فيها فنانون من مختلف الجماعات والأجيال الى جانب اسماء جديدة كانت (الجمعية) قد قدمتها امثال: حامد ندا والجزار وأنجي افلاطون



وحسن سليمان تضاف الى اسماء لامعة سبقتهم في العطاء:ـ حسين بدوي وابراهيم صابر ومصطفى نجيب وعبد الحميد حمدي وحامد عبد الله وفتحي محمود وحسن حشمت وعباس الشيخ وصبري راغب وسيف وانلي وجمال السجيني وكامل مصطفى وسامي فرج ومصطفى متولي (الخ) ومن هنا بدأت الاتجاهات الفردية تأخذ أبعادها في التأثير على حركة الفن التشكيلي في مصر وعلى طبيعة البحث والتقصي ضمن ما ندعوه بالتجربة الذاتية التي تؤدي الى التوليد التجريبي في التنوع الأسلوبي وصياغة الأشكال والمضامين.

ملامح الشخصية الوطنية في تجارب الفن المصري الحديث

أشرف العقد الرابع على خلاصات وتجارب العقدين السابقين فكان ثرياً بشتى النزعات والاتجاهات والمدارس والصراعات الثقافية والفنية، وظهرت ردود فعل متميزة لأبرز المذاهب الفكرية في تجارب الفن الفنية في مصر والتي كانت مهتمة بالبحث والتقصي في الاشكال التي أشغلت الكثير من الفنانين وهم في مرحلة «طفولة الفن» وفي بداية الاهتمام بظهور الشخصية الوطنية ضمن اطار

الثقافة العربية . . كان رمسيس يونان ضمن أولئك الذين ظهروا وشاركوا في عملية الصراع تلك وفي مرحلة من أصعب مراحل النمو الذاتي لحركة الفن التشكيلي وتنامي مكوناتها ومفرداتها وقد تبنى (السريالية) كاتجاه كان سائداً ومؤثراً في بعض الاشكال التعبيرية حتى عام ١٩٤٦ . . ومابين عامي ١٩٤٧ - ١٩٥٧ دخل «رمسيس» تجربة دعاها بالمرحلة الوجودية التي كان ينعتها «البيركامي» بالحرية العقيمة دفعته الى تكوين جماعة «نحو المجهول» ليتوجه الى التجريدية اللاصورية فيما بعد . . ثم أسهم بتكوين جماعة «الفن والحرية» التي كانت تدعو الى الدفاع عن حرية الثقافة . بهذا سعى مع جماعته الى القيام بدور الموقظ للوجدان الفني فأقامت معارض سنوية بهذا الاتجاه تحت اسم معارض الفن الحر» ابتداء من ٨ شباط ١٩٤٠ ولغاية عام ١٩٤٧ . . تلك التجربة هي التي تميزت بالبحث الفردي في الفن وبمحاولة تقصي المفردات المتميزة في الثقافة الوطنية وقد كتب فؤاد كامل في دليل معرض رمسيس يونان عام ١٩٦٣ عن تجربته ووصفها بأنها: « مزيج من الرؤى والمجردات تتخللها أشكال ذات عروق أو فجوات ترتفع في رحاب الحدس وتنشر ظلالها البلورية على الفراغ الذي يخلق للتو فجيعة الشعور بالغربة . . . . »[9] كان لرمسيس يونان أثر متميز في واقع الفن المعاصر في الوطن العربي، سواء من خلال ما طرحه في لوحاته من أشكال أو في مقالاته وبحوثه وترجماته وافكاره النقدية . كما كانت لمحاولاته التصويرية والتنظيرية أهمية واضحة في تحريك الواقع الفني، وفي طبيعة بحثه عن رموز وتفاسير في سيمياء السريالية كجزء من موقفه المتمرد على التقاليد والعادات والنمطية التقليدية في الفن . وهو أيضاً نزوع الى صياغات اجتاحت أوربا منذ بواكير القرن في العقد الثاني منه . . وخاصة بعد عودته من باريس عام ١٩٥٧ حيث استمر في معالجاته للوحة بألوان مختزلة لاتتعدى اللونين الأسود والأبيض ومشتقاتهما، وأحياناً يستعين باللون البني وسحناته المتعددة[10]

فنان آخر اهتم بالجانب الثوري في الفن . . هو (فؤاد كامل) في الفترة الواقعة بين ١٩٤٠ - ١٩٤٤ . الا انه اختلف عن رمسيس في عدم اتكائه على المفهوم الأدبي ورموزه في الفن . والى جانب جماعة «الفن والحرية» التي كان يرأسها «رمسيس» ظهر تيار «الفنانين الشرقيين» اختلف عنها في طرح المواقف والدلالات والرموز . . وفي طريقة استلهام المواضيع التأريخية والشعبية وصياغاتها مجدداً على قماش اللوحة . . . اذ اتجه فنانو هذا التيار الى تصوير القصص والأساطير الشعبية والميثولوجية الأفريقية والفرعونية والاسلامية . .

لقد اختلفت الروافد من فنان لآخر اذ تبدو لوحات «فتحي البكري» متأثرة بطابع الفنون الفارسية القديمة وفي عصر الاسلام . . ولوحات على الديب متأثرة بالفنون الأفريقية . . وكان فن (الملاخ) متأثراً بالاسلوب الفرعوني من حيث تبسيط الخطوط واختزال الملامح واعطائها السمات المصرية

وكما قلنا سابقاً عن (جماعة الفن المعاصر) عام ١٩٤٦ انها طرحت شعار «الفن والمجتمع» وسعى اعضاؤها الى ذلك التوجه وكان ابرزهم الفنان عبد الهادي الجزار وحسين يوسف أمين وحامد ماهر وسمير رافع كما ظهرت جماعة (المحاولون) التي كونها جورج حنين الى جانب جماعة الفن الحديث وتبلورت جميع الاتجاهات عن مواقف اختبارية تدعو الى وضوح الشخصية العربية في الفن

الأبعاد الاجتماعية والسياسية للفن المصري الحديث

لم يتجه الفنانون العرب المعاصرون في مصر الى استلهام الرموز والمواقف الفكرية والارضية الفلسفية من التأريخ القديم لاعتمادها عناصر بنائية في العملية الابداعية وحسب، بل كانت الفنون الاسلامية تشكل بعض ملامحها المرتبطة بنزعات وأساليب الفن التشكيلي المعاصر . . حدث ذلك في اواخر الثلاثينات والأربعينات ، فكان الحشد من التجارب الفنية المترافقة مع بيانات فكرية تصف وتعبر عن النزعات والاتجاهات والصبوات والعواطف ليس على المستوى الفني فقط بل وعلى المستويات الثقافية والسياسية والاجتماعية . . . ولم تعد الأعمال مقتصرة على عكس المشاهد الطبيعية في الريف والمدينة بل تعدتها الى عكس التطلعات الكبرى والاحداث العظمى في واقع مصر الحديث ابتداء من تحركات الجماهير العربية في مصر عام ١٩٣٦ واضرابات العمال عام ١٩٤٧ ومجازر الدولة عام ١٩٥١ والى قيام ثورة ٢٣ تموز ١٩٥٢ . وحتى العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦ وتأميم قناة السويس .

تجمعت لدى الفنان مفردات جديدة ورموز عميقة المعنى، ودلالات اجتماعية واشارات ثقافية قصد اغناء اللغة المشتركة في العملية الابداعية المشروطة بقانون الرؤيا والفلسفة العربية القائمة وسط حضارة أخرى الباحثة عن لغتها وخصوصيتها في عالم يضج بالمبتكرات والنزعات والاتجاهات الكثيرة على صعيد الفن . . أن العمل على ربط الفن بالوظيفة الاجتماعية يشكل أوليات التوجه

نحو الحياة ويصنع مبادئ الفن الحقيقية . . . ومع هذا المفهوم بدأت مرحلة معقدة تبلور عنها مضمون واضح في الانتاج الغزير وفي الآراء المتعددة وفي ظهور عدد كبير من التجمعات الفنية وصدور الكثير من البيانات الفكرية الداعية الى رفض شروط الواقع، والبحث عن حرية الموقف والتعبير عن ارادة الأمة في توضيح سمات الرؤيا المستقبلية.

ومن هنا ندخل الى صلب الصراع القومي (خلال الفن) ليس في مصر وحدها، بل وفي اقطار الوطن العربي كله تلك هي قضية فلسطين التي تشكل محور تفكير مثقفي وفناني الامة العربية.

كانت ظروف مصر الداخلية معقدة وكانت الحكومة تسعى الى التخفيف من ضغط الشعب العربي في مصر عليها من الداخل خاصة في إضرابات عام ١٩٤٧ ـ ١٩٤٨ (اضراب مدرسي التعليم الحر وموظفي السكك والتلغراف ورجال الشرطة والعمال والطلبة والتيارات السياسية الوطنية المعارضة ـ كان للاضرابات أثر كبير وعميق في المجتمع المصري وكانت الدولة تؤيد كبار الملاكين وأصحاب المصالح الاقتصادية ضد الطبقة العاملة وحصل الصدام بين الجيش المصري وبين المتظاهرين المضربين واعلن منع التجول وبدأت الاعتقالات وصدرت قوائم الفصل الجماعي وتشكلت المحاكم العسكرية وامتلأت معسكرات الاعتقال[11].

وهكذا ساهمت الاحداث السياسية الداخلية بتحريك الوعي القومي ازاء قضية فلسطين وخاصة بعد أن تصلب الموقف الداخلي عام ١٩٤٧ عندما اعلنت بريطانيا عزمها على انهاء الانتداب في [فلسطين] وتمت موافقة الأمم المتحدة على التقسيم مرتكبة خطأً قانونياً وسياسياً وحضارياً أدىء الى قيام مايسمى بدولة اسرائيل في ١٥ مايس ١٩٤٨ وهكذا حاولت «حكومة مصر» امتصاص الغضب الجماهيري باعلانها الدخول في (حرب ١٩٤٨). . . ولكن ذلك اضاف الى الوعي رجة اخرى في بنية الواقع الاجتماعي. . . وكان لذلك ايضاً مردود رمزي واشاري تعبيري في لوحات الكثير من الرسامين الشباب (آنذاك). ظهرت ردود فعلها خلال البيانات الثائرة في أفقها الفكري وبعدها الرؤيوي وطروحاتها الفلسفية وكانت وليدة الحاجة الى تفسير موقف ما ازاء الاحداث التي شهدتها مصر، ويعتبر الفن وسيلة من وسائل تحقيق اهداف وتطلعات هذه الامة وما يطرحه على المستوى العملي والنظري يشكل أثراً تراكمياً معرفياً في الفكر السياسي لكل مرحلة . . من هذه الزاوية نضع في الحسبان أهمية البيانات الفكرية للتجمعات الفنية في الأطار الذي تتحرك داخله البنيات الاجتماعية وقياداتها وتنظيماتها السياسية . . في أواخر العقد الرابع رافقت تطورات فن (عبد الهادي الجزار) اكتشافات جديدة على صعيد المذاهب الفنية والأدبية والعلمية وتعددها وتباينها . . وكان لذلك مردود سريع في تيارات الفنون التشكيلية السائدة في مصر، وقد اشغلته التفاصيل الثقافية في أبعادها عن الحرية، والابداع وعن الانسان والوجود والميلاد والموت والبعث. من ابرز لوحاته في تلك الفترة (آدم وحواء) ـ الانسان والقوقعة ـ الكهف والرجل البدائي ـ الكائنات والأرض ـ وقدمها جميعاً في المعرض الأول لجماعة الفن المعاصر عام ١٩٤٦.

كان للجزار موقف واضح رافض للاستعارات الشكلية في الفن المعاصر التي هي جزء من أشكال الغزو الثقافي الغربي الذي أجتاح العالم وانتشر قبل الحرب العالمية الثانية ومابعدها. . . ودعا هذا الفنان الى البحث عن الخصوصية القومية في العمل الفني ما بين الذات والواقع ازاء طبيعة العصر الصناعية والعلمية وازاء وسائل الاستعمار الثقافي وتغلغله واستلاباته.

كان (الجزار) صادقاً مع نفسه وبيئته وواقعه الاجتماعي فقد رصد الجوانب المعتمة من العادات والتقاليد والمتراكمات الضالة فيها . . وحقق في لوحات كثيرة تناقضات الحياة اليومية التي كانت تشكل جزء من الصراع الطبقي وتدهور الاوضاع الاقتصادية وسيطرة كبار ملاكي الأرض من الاقطاع والرجعية . . كان البناء الفني في لوحاته متوزعاً بين صياغات لونية رائعة ومعمار صلب يرتكز الى صلابة البحث التقني ذاته . خاصة في لوحة (فرح زليخة) التي عرضها عام ١٩٤٨ ضمن اللقاء الثاني لجماعة الفن المعاصر.

وقد كان لثورة تموز ١٩٥٢ في مصر أثر كبير في مجرى حياته الفنية وفي تحولاته الشكلية فتبلور الموقف لديه بشكل حيوي ونضجت ملامح مضمونه اذ واكب التحولات التي حدثت في العالم! اغتصاب فلسطين حرب فيتنام، حرب الجزائر . . . انتفاضات الشعوب. دخول العالم عصر الفضاء . . . انتصار الاشتراكية في بلدان عديدة من العالم . . . ورصد التحولات الاجتماعية وتدهور مرحلة الاقطاع على نحوماً وسيطرة الثورة على كثير من الاحتكارات الاستعمارية وضرب المصالح الامبريالية . . . وتأميم قناة السويس والعدوان الثلاثي وبناء السد العالي وتبلور فكرة «عدم الانحياز» في مؤتمر باندونغ . كل هذه الاحداث قد وجدت طريقها الى افكاره ولوحاته . . فكانت أعمالاً متقدمة شكلاً ومضموناً تحاورا مع الثقافة الوطنية لتلد عنها سمات متفردة في

خصوصية لوحات «الجزار» وأثرت بدورها في الاتجاهات الأخرى كأعمال (صلاح طاهر) لقد بدأ صلاح طاهر واقعياً في لوحاته عن أرياف مصر ومشاهدها اليومية وفي صور الاشخاص وعبر مراحل بحثه الفني استطاع ان يختزل الكثير من المفردات والملامح الواقعية ليبسطها حد الزخرفة . . أما حسه التعبيري فقد ظل رهين الرؤيا الواقعية حتى في لوحاته التجريدية يغمرها ثراء لوني ومقدرة على المعمار خطاً وتكويناً وحركة ومساحات وصياغات .

أما فؤاد كامل فقد أنصب اهتمامه الأساس على الشكل . . وأعمدة الشكل لديه ، اللون الحركة الكتلة والتكوين (مفتوح أو مغلق) تصب تلك العناصر متوحدة في سيمياء السريالية بضغط من الموضوع المحمل بتفاسير أدبية ورموز متيافيزية . . وهو على الاغلب يعالج لوحاته بسكولوجيا وليس في الاطار الجوهري للسريالية كما هو شائع عنه . وبعكس تصريحاته وكتاباته الفكرية التي تنصب دائماً في ماطرحه السرياليون من زملائه في بيانهم الأخير عام ١٩٣٨ حيث يقول عن نفسه : ـ «أنا أبن الصدفة التي يتحكم فيها العمى) ثم يقول «أنني أعمل كما أفكر وافكر كما أعمل أي بجمع جوارحي بذهني وعقلي وعواطفي ومزاجي بل وبأحشائي . ولا أفصل بين العقل والفكر كما لا أفصل بين ذاتي والكون»[١٢]

وتنطبق في أغلب الاحيان هذه الحالة على (يوسف فرنسيس) حتى في استخدامه مواد الطبيعة كالأشجار والصخور التي عمل منها اشكالاً موحية تلتقي وعالمه الباطني اللاشعور وتثير فيه هواجس وكوامن تجد لها صدى وتعليلاً في ذهنيته التي هي من العملية الابداعية بنسبة ١ الى ٣/ ٤ اللاوعي . أما صلاح عبد الكريم النحات والخزاف والمصمم الزخرفي والاعلاني فقد أضاف الى تجربته في فن النحت الزخرفي قيماً جديدة في استخدام المادة المتنوعة والمختلفة العناصر والتي ساهمت بصيرته النافذة على ابتكار رؤية زخرفية خلال التنويع في السطوح والكتل والحجوم وحركتها على مساحة العمل الفني في اطار المعمار الاساسي الذي توحد عناصره تقنية مركبة وصلابة في مفردات البناء ذاته . ومع كل ذلك التنويع في (التركيبة) فلا يظهر أبداً أنفصالاً بين أعماله الفنية عن الواقع والطبيعة والوجدان الانساني في خصائص النحت البارز على الرغم من المظهر التجريدي للوحدات التي تصدم العين غير المدربة على مثل هذه الاشكال .

تفرد النحات «جمال السجيني» بصياغته وتنوع بابداعاته التقنية وخاصة في فن «الميداليات» : هذا النحت البارز الدقيق القريب الى الشكل المسطح ، كذلك ابدع باستخدامه وسيلة الطرق على النحاس لتحقيق الافكار بصيغ رامزة الى الاهداف المضمونية والاسلوبية . . وقد استنهض الكثير من موروث النحت المصري القديم : «الثبات والاستقرار والتركيز» بعد محاولاته الجادة في البحث الشكلي عبر توجهات أقرب ماتكون في افكارها وصياغتها الى الرومانسية ثم الواقعية لاستشفاف وحدات اسلوبية جديدة قد تصله مرة اخرى بالانسان كقيمة روحية سامية وكعطاء مادي مستقبلي يربط تلك الصياغات بتطلعاته الى تحقيق معمار هندسي تجريدي رصين ضمن منظور ورؤيا عربية اسلامية : الأهلة الاقواس ، المعمار الاسلامي المآذن القباب . . السكونية الفضاء (كأرضية) .

فنان آخر اعتمد الطابع الشرقي المميز في انتاجه هو «سيد عبد الرسول» وخاصة استخدام الخزف المعدني لتماثيله الحيوانية أما أعماله في الحفر فتبدو اكثر رقة وحساسية في تحقيقها ودقة صياغاتها وبناء وحداتها الشكلية . . وتجمع تجربته بين استعارات الفن المصري القديم وبين المنمنمات والرسوم الشعبية على الجدران . وقاده البحث في اللون بالدرجة الاولى الى ادراك عميق بالبيئة وبمكونات الطبيعة المصرية . . .

ان المسافة الممتدة بين لوحات (مارجريت نخله) التي اشتركت بها في صالون الخريف ومعارض الفنانين الفرنسيين . تحمل نزعة أخلاقية نضجت في موضوعها من مادة (البورصة والجماعات الشعبية القديمة حتى لوحات النوبة . تلك المسافة التي ازدحم بين نقطتيها مؤشر ابداعي فجعلها معماراً متناسقاً وايقاعاً رقيقاً يصعدان القدرة على تجاوز المعنى المباشر لمفردات لوحاتها : ـ حدائق اللكسمبورغ ملاعب الاطفال فصل الخريف بألوانه الرمادية . . . انها تعمد الى تبسيط اجزاء اللوحة في معمارها العام . وتثري اللوحة باللون وتتوغل في النفس عندما ترسم الانسان» كعنصر في بعض لوحاتها . . حيث تتداعي المشاعر في ملامحه وفي نفسيته أما لوحات «تحية حليم» فهي تجربة حقيقية ميزت نفسها عن تجارب الفنانات العربيات حيث رمزت بمفردات من اللباب الشعبي وبإشارات حسية معتمدة على مافي التأريخ العربي القديم من قيم روحية . . ويرتكز «صالح رضا» على التراث الفرعوني والقبطي والاسلامي تراث الفن االشعبي ـ لفن التجريدي . ويقول : «انني منذ عام ١٩٦٠ اتجهت الى الاهتمام بالشكل المطلق ، حيث ظهرت في اعمالي ملامح جديدة ذات صفة تجريدية ولها سماتها الشخصية . . واذا كانت اعمالي التي سبقت ذلك التأريخ تبر ز اهتمامي بالشكل

الخارجي فان أعمالي الأخيرة تتميز بالعناية بالبعد الثالث في النحت وبالفراغات التي تسمح للضوء بالنفاذ اني اقوم بعملية هضم للأساليب والطرق الفنية المستخدمة في الغرب حتى استطيع التوصل الى حضارة تشكيلية جديدة تتفوق على الحضارة الغربية وتستفيد منها . . . [١٣]

الفن التشكيلي في مصر بعد الثورة ومعارض الموضوع

ابرز ظاهرة كونها الفنانون الملتزمون بمشاركة المجتمع تحولاته في مصر بعد الثورة هي الموضوع :-

١ - معرض الفن والعمل - نظمته الادارة العامة للفنون الجميلة والمتاحف

٢ - معرض الفن والسد العالي - نظمته وزارة السد العالي بقاعة الفنون الجميلة .

٣ - معرض الفن والأديان - أقيم بكتيسة الاقباط في مصر الجديدة

٤ - معرض الفن والميثاق - أقيم بسراي الجزيرة لمناسبة مرور أربع سنوات على الميثاق الوطني

وقد سبق هذه التجربة معارض كثيرة منذ سنوات هي : -

١ - معرض المشاهد الطبيعية

٢ - معرض العمل في الحقل

٣ - معرض الثورة في عشر سنوات ،

«ان تناول مثل هذه الموضوعات من شأنه أن يساعد على بلورة الشخصية المصرية لفننا المعاصر الذي يصبح عن طريق الصدق في التعبير ومداومة التجويد فناً عالمياً علاوة على محليته» هذا ماكتبه الناقد «بدر الدين ابو غازي» حول هذه الظاهرة النوعية ثم يستطرد في الحديث عن رؤى الفنانين : «انها طافت بالحقول والموانئ والبحار مصورة قطاعات من العمل في الزراعة والنقل البحري والصيد» شارك في هذه المعارض فنانون يكفي ذكر اسمائهم لنستحضر في الذهن منجزاتهم بأساليبهم المميزة :-

جاذبية سري ، وعفت ناجي ، وسيد عبد الرسول ، وحامد ندا وسيف وانلي وسعد الخادم والحسين فوزي وكامل مصطفى ومحمد عويس . . كما شاركت فيها مجموعة من شباب الفنانين هؤلاء الذين نشير اليهم بما قدموه من جديد في مرحلة تطورهم التشكيلي منهم : نبيل الحسيني وعبد الحميد الدواخلي ومصطفى الرزاز ووجدي الحبشي ، اضافة الى اسماء مارست العمل الفني منذ الثلاثينات أمثال/ حسين بدوي وشهدت تلك الفترة اقامة معارض جماعية وفردية كثيرة ابرزها معرض تحية حليم والرزاز وآدم حنين ومحمد طه حسين وعمر النجدي وكمال حجاب وأحمد مرسي .

مميزات الاتجاهات الفنية بعد الثورة

تتميز الاتجاهات الفنية بعد الثورة ، في خروجها عن الاطر التقليدية ومحاولة البحث عن آفاق جديدة تمتلك وعياً ثقافياً بالقيمة الابداعية على صعيد الفن ومستندة الى خلفية ثرية بالمكونات الحضارية للأمة العربية الاسلامية .

تبلورت عناصر الآثار الفنية في النحت والرسم والخزف والحفر بأنواعه من خصائص وجوهريات التأريخ المتفاعله مع جوهر الانسان العربي ومكوناته الوجدانية والروحية وأشبع تراث مصر القديم فيها دراسة وتقيبياً . . كما اعتمدت عناصر اشكال العمل الفني على الموروث الشعبي من لباب التراث التقليدي للفلاحين والصيادين وشغيلة المجتمع الزراعي النهري- البحري- الصحراوي . بكل ما لتلك العناصر من زخم وثراء وأبعاد ورؤى فلسفية وتوغل في عمق علم السوسيولوجيا المعاصر . اضافة الى المحاولات التي استقت من التراث الافريقي بما فيه «الجانب الميثولوجي» بعض سماته (جغرافيا واجتماعياً وثقافياً غير انها محاولات محددة رفدت الكثير من تجارب الفنانين العرب دون ان تتبلور لديهم خلاصة واضحة .

الخلاصة

ان تأريخ الفن التشكيلي المعاصر في مصر ، هو تأريخ الكفاح المستمر والنضال الدؤوب للفنان العربي وخلق هويته المتميزة . . . صنع الفنانون التشكيليون في مصر ذلك التأريخ في الوقت الذي كانت فيه أحداث الامة العربية ومشاكلها السياسية والاقتصادية وتحولاتها الاجتماعية وبعث مشاعرها القومية لتحقيق وجودها على عظمتها وجلالها وقد سيتها وصراعاتها وهزائمها وانتصاراتها كأكبر ماتكون عليه الحقائق وكأعمق ما تكون عليه العواطف والمشاعر وكأدق ما تكون عليه الافعال والانجازات والاستجابات .

المصادر

(١) د. عبد الكريم غلاب: في تعقيبه على موضوع (الاستعمار) وازمة التطور الحضاري العربي الذي كتبه د. ابراهيم أبولغد وألقاه في الجلسة الثالثة ليوم ٨/ ٤/ ١٩٧٤ ونشر في كتاب صدر تحت عنوان «ازمة التطور الحضاري في الوطن العربي» - طبع في ٧ نيسان - ١٩٧٤ - الكويت

(٢) مختار - بدر الدين أبو غازي - مطبعة مصر القاهرة / مايو/ سنة ١٩٤٩

(٣) جيل من الرواد - بدر الدين أبو غازي - مطبوعات جمعية محبي الفنون الجميلة - ١٩٧٥ مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٤) الرموز القومية في فن مختار - بدر الدين أبو غازي
ص ٨٤ - مجلة [المجلة] المصرية
العدد - ١٢٥/ نيسان ١٩٦٧

(٥) مصر والثورة الاجتماعية - ١٩٤٧ - طارق البشري ص ١٠١ - ١١٩ مجلة الكاتب - السنة الثامنة العدد ٨٢ - يناير - ١٩٦٨

(٦) جيل من الرواد - المصدر السابق رقم (٣)

(٧) مختار بعد ثلاثين عاماً - بدر الدين ابو غازي مجلة - المجلة - ص ٧٨ - السنة الثامنة العدد ٨٨ نيسان ١٩٦٤

(٨) جيل من الرواد (م٣)

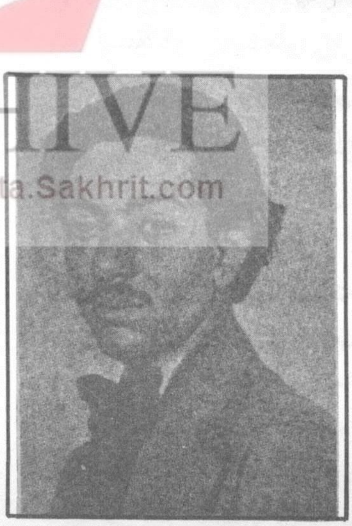
(٩) الثقافة والتمرد - ورمسيس يونان - صبحي الشاروني ص ٥٠ - مجلة - المجلة - العدد ١٣٢ - شباط ١٩٦٧

(١٠) راجع المصدر رقم (٥) ومن الجدير بالذكر أن مجزرة دنشواي التي ارتكب مذابحها الطاغية الانكليزي كرومر قد سجلها الكثير من الفنانين في مصر ومنهم الفنان د. صالح رضا في لوحته «معركة دنشواي» وحاز بها على الجائزة الثانية عام ١٩٥٤

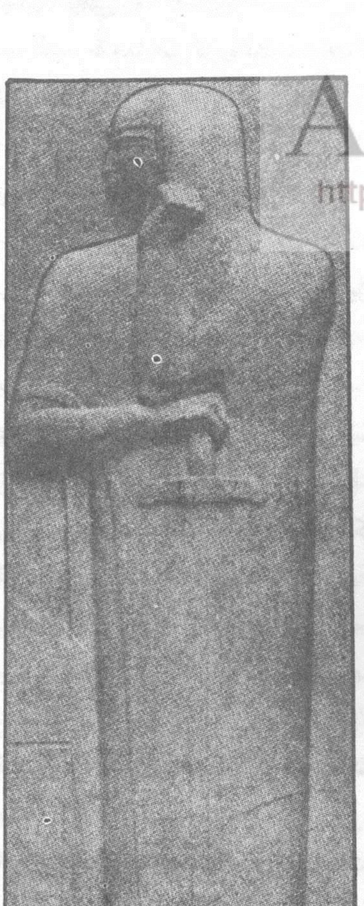
(١١) المصدر السابق رقم (٥)

(١٢) فؤاد كامل ويوسف فرنسيس - مجلة المجلة المصرية العدد ١٢٦ - السنة الحادية عشرة - حزيران ١٩٧٦ ص ٦٣ - حسين بيكار.

(١٣) الفنان المصري صالح رضا - صبحي الشاروني - الاقلام العدد ٣ - ص ٧٢ كانون أول ١٩٧٥



● مختار



● العدالة من تفاصيل تمثال القاهرة

١٠

قصائد سويدية

غونر ايكولوف

١٩٠٧-١٩٦٨

■ ترجمة: عبد النبي اصطيف

● الشاعر:

ولد غونر إيكولوف في استوكهولم عاصمة السويد عام ١٩٠٧، لعائلة اجتمع فيها النبل والثروة. وأراد ان يكون عازفاً للبيانو فذهب الى باريس لدراسة الموسيقى هناك، ولكنه لم يلبث ان غادرها ليدرس اللغات الشرقية في جامعتي لندن وأبسالا في شمال السويد.

اكتشف في سن مبكرة من حياته ديوان محي الدين بن عربي: **ترجمان الاشواق**، وغدا كتابه المفضل لسنوات. وقد تعلم منه ـ كما يحدثنا هو نفسه ـ ماذا تعنيه السريالية والرمزية. كان شعره منذ البداية مزيجاً متميزاً جداً من الاشارات الخاصة الملغزة والاعترافات البسيطة المألوفة. ويعكس ديوانه الاول «على الأرض متأخراً» (١٩٣٢) نظرة مشروخة في الاساس حيث يتحرك الذات والموضوع دون أية صلة كما هو الشأن في حالة الذهول أو النشوة. وفي حين إنه سماه «كتاب انتحاري» فقد اعتبره البعض ـ رغم اصدار إيكولوف على رفض هذا الزعم ـ مستوحى من السريالية الفرنسية. ورغم ذلك فقد حمل معه تجديداً جذرياً للشعر السويدي.

تقلب شعره في الأربعينات بين الصوفية والفكرية (أغنية المعدية ١٩٤١) وفي الخمسينات بدأ بالترويج لشعر مناهض للجمالية على نحو صريح (ليلة في أوتاكان ١٩٦١) ولكنه عاد للتأمل في تعددية الماضي والمستقبل وموضوع الموت في الحياة في بداية الستينات (مرثاة لمولنا ١٩٦٠).

ومن الجدير بالذكر أن ايكولوف إضافة الى دواوينه التي تبلغ خمسة دواوين ترجم العديد من الشعراء الأجانب الى السويدية منهم إليوت جويس، أودن، بودلير، ورامبو وغيرهم. وهو دون شك حسب رأي الكثيرين من أعظم الغنائيين الذين أنجبتهم السويد ان لم يكن أعظم بالفعل.

وربما كان من أبرز مانظم ديوانه الثلاثي ديوان، فطومة، وفاغفيار، الذي كرسه للحب وأشبعه بالتوحد والوجد الصوفيين. وقد ظهر بين عامي ١٩٦٥ ـ ١٩٦٧. وعلى ذلك فان هذا الديوان هو من أواخر نتاجه واكثره نضجاً.

بقي أن أشير إلى أن القصائد العشر مأخوذة من هذا الديوان، الذي سبق ظهوره موت الشاعر في عام ١٩٦٨ بالسرطان، وقد أدرك رفاقه في المدينة القديمة سرديس في غربي الأنوضول، التي كانت من المحطات التجارية بين الشرق وأوربا في الفترة مابين عهد الاسكندر والامبراطورية البيزنطية.

(١)

في أحلامي أسمع صوتاً
هل تريدُ البصلة؟
أو شريحة منها فقط!
عندها
وقعت في قلق عظيم
هذا السؤال الملغز
كان سؤال حياتي
هل فضلتُ الجزء على الكل
لا ، فقد أردت كليهما
جزء الكل، والكل معاً
فهذا هو الخيار الذي لايحمل أي تناقض

(٢)

أتحدث إليك
أتحدث إليك
من أعماق نفسي
أعلم أنك لاتجيبين
وكيف يمكن أن تجيبي
عندما يهتف الكثير ون لك
كل ماأسأله هو السماح
بأن اقف هنا أنتظر
وأن تمنحيني علامة
من داخل نفسي ، من نفسك

هل أنت وحيد
لتكن إذن!
سوف تستحوذ على قطار عظيم
في النهاية

(٤)

خذي بيدي ايتها الاميرة
تعالي، لنمض الآن
عبر الهلال الخصيب
عائدين الى ارضنا الاولى

* * *

لايستطيع احد أن يؤذينا
ونحن لانؤذي

* * *

صير ونها مكفوفين نشحذُ الرؤ يا
حتى يعم النور
نور الذاكرة

(٥)

اشعر بذراعيك حولي
غير مرئيتين ، ولكن حاضرتين
سمحت لي ان اقبل
أحد نهديك
ذاك الذي يعلو قلبك

ثم غادرتني
بعد تقبيل جفني

(٦)

صعب ان تعاني
وصعب ان تعاني دون حب
ومستحيل ان تحب دون معاناة
وصعب ان تحب

(٧)

الولادة بسيطة:
فأنت تصبح نفسك
والموت بسيط:
فأنت لم تعد أنت.
وربما كان الأمر على العكس
كما هو في عالم المرأة:
الموت يمكن ان يكون قد اتى بك
والحياة أطفأتك
يستوي الأمران في الجودة
بل ربما كان الأمر على هذا النحو.
من الموت انبثقت
والحياة تمحوك بالتدريج.

(٨)

الحبيب
لم تكن الشمس،
ولا القمر
ولا النجوم،
مامنحني النور
بل الظلام
ونور الحب في داخلي
الذي تتخلل اشعاعاته جسدي.

كأني لم أكن اي شخص.
أنت، أنت يافطومة التي منحت
روحي ظلاً
وهبتني مصباحاً فضياً
بعد ان مضيت

(٩)

أنت يامن له القوة
ليكون ليناً
لاليرغب
لاليوجد
من لايحبك!
من يحررنا من الحب
الميلاد، الألم، الموت!

(١٠)

فكرت لوقت طويل
بها
تلك التي كانت جميلة
جمالاً غير مألوف
ياإمامي

ارسلت لي علامة من الفردوس
لم تكن غير عادية، اكثر من نظرة خاطفة لطائر
ولكنها على اية حال علامة

امتناني سيبقى أعظم من هديتك
فعلامتي علامة عظيمة
اعظم من علامتك

لان شخصاً ما، اعظم منك قد لمسني
وهكذا احسست
كأني ببطء

ببطء مشيت
أنتظر ان يلحق بي
في زقاق ومنه الى آخر
والرغيف الأول الذي أتناول
سيكون تقدمة لك



حوار مع

الدكتور علي الوردي

● الادب جزء من الحضارة ووجه من وجوهها.

● نظرية ابن خلدون افضل نظرية لفهم المجتمع العربي.

● النسبية من اهم المرتكزات التي يقوم عليها علم الاجتماع.

● نقاش حول الشعر والقصة

بمناسبة بلوغ الدكتور علي الوردي السبعين من عمره. وبعد مرور اكثر من نصف قرن على بدايته بالكتابة. توجهنا اليه لنلقي الضوء على تجربته وما توصل اليه من خلاصة عبر كتبه، والنظرية التي يعتمدها في دراساته..

× ماهي الاستنتاجات التي توصلت اليها عبر رحلتك العلمية الطويلة؟

ـ ان مؤلفاتي يمكن تقسيمها الى قسمين: المؤلفات التي صدرت في العهد الملكي، والمؤلفات التي صدرت بعده، والملاحظ ان الطابع العام الذي يغلب على القسم الاول يختلف من بعض الوجوه عن الطابع الذي يغلب على القسم الثاني.

ولا أكتم القارىء ان الهزة الاجتماعية العنيفة التي حدثت اثناء ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨، وما بعدها، جعلتني أغير كثيراً من ارائي ومنهجي الفكري. ان الظواهر الغوغائية التي صاحبت تلك الفترة نبهتني الى أمور كنت غافلاً عنها.

ان مؤلفاتي التي صدرت قبل ١٤ تموز ١٩٥٨ يغلب عليها الحماس ونزعة الإثارة. فقد كنت حينذاك أضع كل اللوم على الحكومة في تردي الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية، وكنت موقناً انه اذ اصلحت الحكومة صلح كل شيء معها. ثم تبين لي بعدئذٍ ان الحكومة لايصح ان تلام وحدها في ذلك. فالمجتمع كله ملوم، علماً بأن المجتمع مؤلف من الحكومة والشعب معاً. وهنا يظهر مصداق قول الرسول الاعظم: «كيفما تكونوا يولّ عليكم».

ان الطابع الغالب على مؤلفاتي بعد ١٤ تموز ١٩٥٨ هو تجنب الحماس والاثارة، والنظر في الامور نظره باردة موضوعية بقدر الامكان. وقد انهمكت في هذه المؤلفات بدراسة المجتمع العربي والعراقي في ضوء نظرية ابن خلدون ـ اي في ضوء الصراع والتفاعل بين الحضارة والبداوة. وفي رأيي ان نظرية ابن خلدون تعطينا منهجاً لدراسة المجتمع العربي نابعاً من طبيعة المجتمع وليس آتياً من خارجه ومفروضاً عليه رغم انفه.

اعتقد اننا اليوم في أشد الحاجة الى دراسة مجتمعنا دراسة واقعية موضوعية لكي نفهم بذلك امراضنا ومشاكلنا الاجتماعية بغية معالجتها، ويؤسفني أن أرى بعض الكتاب عندنا يلجأون الى طريقة الوعظ المباشر لأصلاح ادوائنا ومشاكلنا، وهي طريقة ثبت أنها لاتجدي، وقد تضر أكثر مما تنفع.

● ماهو في رأيك الاثر الذي تركته مؤلفاتك في الناس.

ـ الواقع لا أحب الجواب على هذا بشيء، أوبعبارة أصح: اني لاأملك من المعلومات في هذا الشأن مايخولني معرفة مبلغ تأثير كتبي في الناس معرفة دقيقة.

اني كغيري من البشر لا أعرف حقيقة ما يقول الناس عني وعن كتبي في غيابي. ان الانسان بوجه عام يعيش من الناحية النفسيه في قوقعة ذاتية. فهو عادة محاط بالمجاملين والمتزلفين. وهؤلاء يصورون له الدنيا بالصورة التي يشتهيها، أما الذين يعيبونه أوينتقدونه فهم يفعلون ذلك في غيابه على الاكثر. ولهذا فهويعيش في عالم من الأوهام عن نفسه وعن انتاجه، ولا يدري عن حقيقة نفسه الاّ قليلا.

ان المؤلف في البلاد المتقدمة يمكن ان يعرف القيمة الحقيقية لكتبه من خلال ما يقوله الناقدون عنها. فالنقد هناك قد بلغ من الدقة والموضوعية بحيث يمكن الاعتماد عليه الى حد كبير. أما في بلادنا فمن المؤسف أن أقول ان النقد لم يصل بعد الى هذه الدرجة من الموضوعية، وكثيراً مانراه يتأثر بالاعتبارات الشخصية والاجتماعية. وليس من النادر أن ترى الناقدين في بلادنا يسيرون على الطريقة التي وضعها الشاعر العربي القديم حين قال:

وعين الرضا عن كل عيب كليلة

كما أن عين السخط تبدي المساويا

وعلى كل حال استطيع أن أقول عن مؤلفاتي من حيث تأثيرها على الناس انها قد ارضت البعض منهم.بينما أغضبت البعض الآخر، وربما صح القول بأن عدد الغاضبين اكثر من عدد الراضين ـ والحمد لله الذي لا يحمد على مكروه سواه.

وإذا سألتني عن مصير مؤلفاتي بعد موتي فأقول اني شهدت بعض المؤلفين والادباء قد نسيهم الناس بعد موتهم بينما اشتهر آخرون ـ لسبب لا نعرفه! ويبدو أن عوامل شتى تلعب دورها في هذا الصدد. أظن أني سأكون بعد موتي من الذين ينساهم الناس. والواقع اني لا أعير ذلك أية أهمية تذكر، لاني بعد الموت سأذهب لقاء ربي، وسيان عند لقاء الله أن يكون الانسان مشهوراً أو مغموراً!

● كتابك «وعاظ السلاطين» أثار في حينه جملة قضايا، فهل هو مازال يحتفظ بنفس الأهمية التي كان عليها في فترة صدوره، وماهي القضية الأساسية التي أثارها... وهل انها مازالت قائمة؟

ـ ان كتاب «وعاظ» صدر في عام ١٩٥٤ ـ اي قبيل ٢٩ سنة ـ واني الآن اشعر بالندم على تأليفه؛ ومن الممكن القول أنه حصل على أهمية اكثر مما يستحق، ان هذا الكتاب هو من جملة المؤلفات التي صدرت في العهد الملكي، وهو إذن يختلف من حيث منهجه وأسلوبه عن الكتب التي صدرت بعد ١٤ تموز ١٩٥٨. حيث تغلب عليه روح الحماس والاثارة، وقد كان الواجب عليّ ان ابتعد عن ذلك جهد امكاني، لأن النهج العلمي يوجب على صاحبه أن يكون موضوعياً يذكر المحاسن والمساويء معاً بلا مبالغة أو مغالاة.

● ومحور هذا الكتاب.. هل يمكن ان تحدثنا عنه؟

ـ محور الكتاب يدور حول الوعظ المباشر وكيف أنه لا يجدي وأنه قد يضر اكثر مما ينفع. وهذا رأي مازلت متمسكاً به، وهو في الواقع رأي العلم المتفق عليه. ولكني عند تأليفي الكتاب أفرطت في توجيه اللوم الى أولئك «الوعّاظ» الذين يقفون الى جانب السلاطين ويمطرون مواعظهم الرنانّه كلها على رؤوس ابناء الشعب المساكين. لقد كان الواجب أن أوجه اللوم ايضاً الى اولئك «الوعاظ» الذين يحمسون الشعب ضد حكامهم بينما هم يغضّون النظر عن أدراء الشعب وعيوبه.

●لو أنك قرأت الان «وعاظ السلاطين» وأردت نقده، بأي تقييم له ستخرج بعد القراءة الجديدة؟

ـ اني حين اقرأ اليوم هذا الكتاب أشعر بأني كنت فيه متطرفاً أو متحمساً. والملاحظ ان هناك عدداً غير قليل من القراء مازالوا معجبين بهذا الكتاب وبأسلوبه الحماسي. والظاهر ان هؤلاء القراء مازالوا في طور الشباب ـ أي في السن التي كنت أنا فيها عند تأليف الكتاب ـ وأظن أنهم سيغيرون رأيهم عندما يبلغون سن الشيخوخة كما بلغه كاتب هذه السطور!

● ماهو دور الادب في حياة المجتمع، وهل اعتمدته، أو اعتمدت بعضاً منه، في دراساتك الاجتماعية؟

ـ رأيي في الادب معروف، وقد أوضحته في كتابي «اسطورة الآدب الرفيع» الذي صدر في عام ١٩٥٧. وما زلت متمسكاً بمعظم الاراء التي طرحتها في ذلك الكتاب.

لايستوعب المجال هنا شرح موقفي تجاه الأدب عموماً ورأيي في تأثيره الاجتماعي، وسأقتصر في جوابي الآن على تلخيص رأيي في الشعر.

ان رأيي في الشعر ـ وهو الرأي الذي أوضحته في كتبي ولا سيما في كتاب «اسطورة الادب الرفيع» ـ هو أن الشعر لايلائم الحضارة الحديثة، وهذا هو السبب الذي جعله يتضاءل شأنه في البلاد المتقدمة. ان الشعر رديف العاطفة أو هو نتاج لها. ومعنى ذلك انه مناقض للروح العلمية والموضوعية التي تسيطر على التفكير في الحضارة الحديثة.

والملاحظ بوجه عام ان العرب هم من اكثر الأمم اهتماماً بالشعر أو لعلهم أكثرها جميعاً. فهم كما وصفهم بعض الباحثين: «أمة شاعرة» ولا حاجة بنا الى القول ان هذا الاهتمام الشديد بالشعر قد ورثوه من عهد الجاهلية الأولى حين كانت البداوة غالبة على بعض انحاء المجتمع العربي.

كان الشعر منسجماً كل الانسجام مع حياة البداوة فقد كان يمثل وسيلة «الدعاية» للقبيلة البدوية في صراعها مع القبائل الاخرى. والبداوة كما هو معروف تتصف بالصراع القبلي الدائم الذي لايفتر. ولهذا كانت القبيلة البدوية تحتفل بنبوغ الشاعر بينها كمثل ماتحتفل بظهور الفارس المغوار. هذا يدافع عن القبيلة بسيفه، وذاك بلسانه.

وقد استمر العرب على الاهتمام بالشعر بعد دخولهم عالم الحضارة. ومن الجدير بالذكر في هذا الصدد ان الشعر كان من أقوى الوسائل للدعاية في تلك العصور. وظل كذلك حتى عهد متأخر. المشكلة هي أن الدعاية - وهي التي يسمونها «الاعلام» في هذه الأيام تزكية لها - اصبحت تخضع للمنهج العلمي. ومن الممكن القول ان كثيراً من وسائل الدعاية التي كانت تؤثر في النفوس قديماً أصبحت الآن غير مؤثرة، وربما صار لها مردود عكسي.

ان القصائد الرنانة التي كانت تهز الجماهير هزاً في عهود مضت، فقدت الأن كثيراً من تأثيرها، وقد يأتي زمن ينظر الناس فيه الى الشاعر العاطفي المتحمس كما ينظرون الى العاشق الهيمان الذي لا يشاركونه هم في عشقه وهيامه.

وأود أن أنتهز هذه المناسبة لأشير الى مايفعله بعض شعرائنا عندما يتلون قصائدهم الرنانه. فتراهم يحركون حواجبهم ويمطون شفاههم، ويهزون اعناقهم، ومنهم من يحرك يديه صاعدتين نازلتين، فإذا ذكروا العين اشاروا اليها بأيديهم، واذا ذكروا الأذن اشاروا اليها كذلك، وهكذا دواليك، كأنهم يحسبون المستمعين أطفالاً لايعرفون معنى العين والأذن. وعندما ينتهون من تلاوة قصيدتهم يصفق لهم المستمعون من باب المجاملة والتزلف، فيشعرون هم كأنهم قد فتحوا الدنيا؟

آن الأوان لكي ندرك ان هذه الأمور إن كانت تصلح لزمان مضى فهي لاتصلح لزماننا. وما دمنا عزمنا على السير في طريق الحضارة الحديثة فالواجب يقضي أن نفهم طبيعة هذه الحضارة وننسجم معها.

أشعر ان في هذا الحكم مبالغة تقرب من القسوة.. فأنت الغيت - أوكدت - ضرورة الشعر أو حتى قيمته، وأنا اعتقد ان الانسان يظل يحتاج لكل الانواع الابداعية والشعر واحد منها، حيث ان ذلك يخفف من جفاف الحياة، ويساهم ايضاً في موازنة الانسان.. ويمكن ان نقول ان الشعر قد يتطور ليتوازى مع تطور الحياة، وان الشعر الذي يتخلف أو يعجز عن ذلك هو الذي يتضاءل أو ينسحب حتى يتلاشى..

- لا أقصد بهذا ان الحضارة الحديثة قد الغت الشعر أو العاطفة من حياتها الغاءاً تاماً، فالواقع ان الشعر والعاطفة مازال لها دورها في حياة المتحضرين، ولكن هذا الدور له مجاله المحدود المعترف به، حيث لايجوز له أن يطغى على تفكير الناس على نحو مايطغى على تفكير الكثيرين منا.

● وكيف ترى القصة أو دورها في الحياة؟

- يمكن القول ان القصة حلت محل الشعر في الادب الحضاري الحديث، والظاهر ان القصة هي أكثر استجابة لمقتضيات الحضارة الحديثة من الشعر. فالقاص لايندفع مع العاطفة على نحو ما يفعل الشاعر، بل هو يحاول ان يتغلغل في اعماق النفس والمجتمع من أجل وصف تلك الاعماق لا من أجل الاندفاع معها. وكلما كان القاص دقيقاً في وصف اعماق النفس والمجتمع كانت براعته القصصية أعظم. ولهذا نجد بعض علماء النفس والاجتماع في عصرنا يستمدون بعض آرائهم العلمية من القصص العظيمة التي أنتجها القصاصون الكبار.

● هل تتابع النتاج الادبي العراقي وأين تراه يقف بالقياس الى الادب العربي والعالمي؟

- أقرأ احياناً بعض نتاجات الادباء العراقيين في الشعر والقصة والمقالة وغيرها، وأشعر أنهم لايقلون في مستواهم عن أدباء الاقطار العربية الاخرى - ولكن السؤال الذي يرد على البال في هذا الصدد هو: لماذا لم ينل أي أديب عربي حتى الان جائزة نوبل او اية جائزة عالمية أخرى؟!

للجواب على هذا السؤال أستطيع أن أقول أن العرب في مرحلتهم الراهنة لم يصلوا بعد الى المستوى الحضاري اللائق بهم. اني متفائل من أنهم لابد أن يصلوا الى هذا المستوى عاجلاً أو آجلاً فهم الآن في سعي دائب للوصول الى هذا الهدف.

هنا يجب ان لاننسى أن الحضارة البشرية لا تنال بالطفرة بل لابد من المرور بمراحل تطورية تدريجية لنيلها، وحين ندرس تاريخ المجتمع العربي الحديث نرى ان هذا المجتمع مرت به مرحلة خمود وانحطاط حضاري فترة طويلة من الزمن، وهو لم يبدأ السير في طريق الحضارة الحديثة الّا منذ منتصف القرن التاسع عشر تقريبا.

أننا نظلم المجتمع العربي حين نطلب منه أن يكون في تقدمه الحضاري الآن على نفس المستوى الذي وصلت إليه المجتمعات الاخرى التي سبقته في مضمار الحضارة.

والادب جزء من الحضارة ووجه من وجوهها. وهو إذن يرقى برقيها ينحط بانحطاطها. ونحن في الواقع قد تقدمنا في مجال الادب كما تقدمنا في مجال العلم. خلال فترة المائة سنة الاخيرة، ولكننا مع ذلك يجب ان لا يغيب عن أذهاننا اننا مازلنا في منتصف الطريق، وان أمامنا طريقاً طويلاً للوصول الى الغاية المبتغاة.

مهما يكن الحال فاني أود ان أبدي في هذا الشأن رأياً لعله قد يغضب الكثيرين من القراء، هو أن لدينا موروثات ثقافية تمنع من ظهور أدباء في مجتمعنا يقفون في مستوى واحد مع ادباء العالم.

اذكر فيما يلي أهم هذه الموروثات:

● صعوبة النحو، فالمعروف عن النحو العربي انه صعب ومعقد الى الدرجة القصوى، وكثير من قواعده لا فائدة منها، وهي من صنع النحاة في العصر العباسي، الذين كان معظمهم من الموالي، والذين يتنافسون في تعقيد قواعد النحو لكي يجعلوا لانفسهم مهنة محترمة يقصدهم الناس من اجلها.

ان قواعد النحو المعقدة هي بمثابة العقبة التي تقف في طريق النبوغ الادبي. فكم من شخص له مواهب أدبية ممتازة، ولكنه لم يستطع اجتياز عقبة النحو لاظهار نبوغه الادبي. انه بعبارة اخرى لم يستطع إتقان قواعد النحو التي هي لازمة لاتقان الكتابة. فاضطر الى ترك مجال الادب واتخاذ مجال أخر له.

● افانين البيان والبديع. ولا انكر ان ادباء الجيل الجديد قد تركوا كثيراً من هذه الافانين التي يغلب عليها التعسف والتكلف، وتحرر منها في كتاباته.

ولكن بعضاً منها مازال موضع التقدير والاعجاب لدى ادبائنا. ومازالت أقسام اللغة العربية في كلياتنا تلقن طلابنا نماذج من كتابات الجاحظ والتوحيدي ومن لف لفهما، وتعتبر اسلوبيهما قدوة ينبغي الاقتداء به في الكتابة.

اني مع احترامي للجاحظ والتوحيدي وأمثالهما من الناحية الفكرية، غير أني اعتقد ان اسلوبهما في الكتابة مضى زمانه. ولابد لي من أن أشير هنا الى احمد حسن الزيات الذي عاصرناه في شبابنا، فقد كان هذا الرجل يحاول محاكاة الجاحظ من حيث التزام طريقة المزاوجة والرنين اللفظي في كتاباته. وأتذكر اني كنت في شبابي معجباً بأسلوب الزيات كالكثيرين من أقراني، وكنت احمل قصاصات من مقالاته في جيبي لكي أتلوها بصوت عالٍ بغية الاعتياد على اسلوبها. وأعترف الآن اني ضيعت جهدي ووقتي عبثاً.

وقد أمضيت فيها بعد زمناً طويلاً لكي اتخلص من «عقدة» ذلك الأسلوب «الرنان». ومازالت بقية من تلك العقدة تراودني بين الحين والآخر، ولا حاجة بي الى القول بأن هذا الاسلوب يشغل الاديب عن الاهتمام بالمعاني في سبيل الحرص على رنين الالفاظ

● الانهماك الشديد في الشعر، فنحن - كما أشرت آنفاً - من اكثر الأمم اهتماماً بالشعر إن لم نكن اكثرها، ولهذا صار معظم ادبائنا يتمنون ان يكونوا شعراء مشهورين، ومن لم يتمكن منهم أن يكون شاعراً اصبح ناقداً للشعر. ان قسطاً كبيراً من كتبنا الصادرة، ومن صفحات جرائدنا ومجلاتنا مخصصة للشعر ونقده، وقد ثارت منذ سنوات ضجة حول الشعر الحديث انشغل بها الادباء زمناً طويلا، وقد يعجب الأجنبي حين يشهد هذه الضجة، ففي الوقت الذي نجد فيه العالم مشغولاً بمشاكله الكبرى - السياسية والاقتصادية والاجتماعية - نجد أصحابنا مشغولين بقضايا الشعر الحديث ومقارنته بالشعر القديم - الله اكبر!

● دأبت السياسة التعليمية في الاقطار العربية على طريقة ضارة في الادب، فهي تتيح لأصحاب الدرجات العالية من الطلاب ان يدخلوا الكليات العلمية، أو الاقسام العلمية من الكليات. أما اصحاب الدرجات الواطئة فمصيرهم الاقسام الأدبية، وهذا معناه ان الاذكياء من الطلاب يتخصصون في المجالات العلمية، أما الذين هم دونهم في الذكاء فمصيرهم الادب.

ولعل هذا هو السبب الذي جعل الجيل الجديد لم يظهر بينهم عمالقة في الادب من الطراز الذي شهدناه في الجيل الماضي

● **نعود الى موضوع حوارنا - علم الاجتماع -.**

انت درست ابن خلدون دراسة مستفيضة وناقشت تجربته على صعيد بناء علم الاجتماع، فهل توصلت الى قناعات جديدة ازاء هذه الشخصية؟

اني افخر ان اكون من تلاميذ هذا الرجل وقد صدر لي عنه حتى الان كتابان، أحدهما في مصر وأعيد طبعه في تونس، والثاني في اميركا باللغة الانكليزية وخلاصة رأيي في ابن خلدون هو ان نظريته التي مضى عليها نحو ستمائة سنة مازالت أفضل نظرية لفهم المجتمع العربي، فهي - كما ذكرت آنفاً - تعطينا منهجاً لدراسة المجتمع العربي نابعاً من طبيعة هذا المجتمع وليس آتياً من خارجه.

ان طلاب علم الاجتماع في الاقطار العربية يعرض عليهم في

الغالب منهجان لدراسة مجتمعهم، احدهما متأثر بالفلسفة الماركسية ويدور حول صراع الطبقات. والثاني متأثر بالاسلوب الغربي وهو الاسلوب الذي يعتمد على الاستبيان والاحصاء وما اشبه، وكلا المنهجين - في رأيي - لايعطينا صورة واقعية عن مجتمعنا.

ان الاسلوب الغربي يطلب منك ان تذهب الى الناس نسألهم عن اتجاهاتهم وأفكارهم ومظاهر سلوكهم. وهذا منهج ان كان في البلاد الديمقراطية المتقدمة، فهو لايصلح في بلادنا، لأن الناس عندنا تعودوا على أن لايفصحوا عن الحقيقة لأي شخص غريب يأتي اليهم يسألهم عن أمورهم الخاصة، فهم يخشون منه، وقد يحسبونه جاسوساً او مخمنا للضرائب أو شرطياً يريد حبسهم. ولهذا فهم يحاولون التهرب من ذكر الحقيقة له جهد إمكانهم. وقد اتضح الأن ان معظم الدراسات الاجتماعية التي جرت في بلادنا على النمط الغربي قد أخفقت، وكانت حصيلتها العلمية غير صحيحة.

أما المنهج الماركسي وهو الذي يدور حول صراع الطبقات فأعتقد انه لايمثل مجتمعنا تمثيلاً دقيقاً. ان الطبقات موجودة في مجتمعنا كما هي موجودة في جميع المجتمعات المتحضرة والنامية، ولكنها تختلف من حيث تأثيرها الاجتماعي من مجتمع لآخر.

حين ندرس المجتمع العراقي في العهد العثماني، على سبيل المثال، نجد الصراع الطبقي غير واضح فيه، اما الصراع الواضح فيه فكان الصراع بين العشائر، اوبين المدن، اوبين المحلات اننا ادركنا ذلك العهد في أواخره، فكان من النادر أن نجد شخصاً يتعصب لطبقته ضد الطبقات الاخرى. وكان اكثر الناس - أوكلهم - يتعصبون لطائفتهم أوعشيرتهم أو بلدتهم أو محلتهم أوعائلتهم. وكان من المألوف بين الناس قولهم! «هذا جيراني» و«هذا ابن ولايتي» و«هذا ابن عشيرتي»الخ . . .

إني لا أريد بهذا أن اعتبر النظرية الماركسية خاطئة من أساسها، فهي في الواقع لها قيمتها العلمية وقد أحدثت في العالم تأثيراً هائلاً، ولكن الذي أريد قوله هو أننا لايجوز ان نخرج هذه النظرية من اطارها الملائم لها ونحشرها في كل مجال - على نحو ما يفعل المصابون بمرض الطفولة من الماركسيين.

وهنا أود أن اقف قليلاً لأقول بأن تقديري لنظرية ابن خلدون، واعتباري لها كأفضل نظرية لفهم المجتمع العربي، لايعني انه نظرية كاملة لا عيب فيها. يجب ان نعترف هنا ان ابن خلدون كغيره من البشر لايمكن أن يكون كاملاً، لأن الكمال للهِ وحده. ونظريته مليئة بالاخطاء. انما هي على كل حال لاتخلو من تعمق في صميم المجتمع العربي، وفيها الشيء الكثير من الابداع والاصالة، ومعنى هذا انها تختلف عن آراء بعض اصحابنا المقلدين!.

● **المشاع عنك أنك استاذ تطبيقي اكثر من كونك استاذاً نظرياً، فهل تقر بذلك، وما فائدة هذه الطريقة بالقياس الى موسوعتك في دراسة تاريخ العراق اجتماعياً؟**

- ان هذه التهمة التي ذكرتها قد جابهني بها الكثيرون، وكثيراً ما كنت أعاني في كلية الادب، ولم استرح منها الا بعد ان طلبت الاحالة الى التقاعد وتحقق طلبي في عام ١٩٧٠.

طريقتي في التدريب هي الاكثار من مناقشة الطلاب حول الظواهر الاجتماعية المحلية، بدلاً من تلقينهم النظريات الجافة، ان النظريات يمكن قراءتها في الكتب، أما التدريس فينبغي أن يفسح المجال فيه لتعويد الطالب على مراقبة مجتمعه ونقده. واني احمدالله ان هذه الطريقة قد أيدها الاتجاه الحديث في التربية، حيث اتضح ان املاء النظريات على الطلاب يضعف من قابلية الابداع فيهم ويعودهم على الحفظ، والمطلوب من مدرس الاجتماعيات ان يقصر محاضرته على ثلث الوقت، أما باقي الوقت فيجب ان يقضيه في محاورة الطلاب ومناقشتهم.

وقد سرت في مؤلفاتي على طريقة تشبه من بعض الوجوه طريقتي في التدريس. فاني في مؤلفاتي لم اهتم بذكر النظريات العلمية الجديدة أوشرحها بل حاولت تطبيقها على الظواهر الاجتماعية المحلية دون الاهتمام بذكرها. ومن هنا جاء اهتمامي باستعراض الاحداث التاريخية التي مر بها مجتمعنا في عهوده الاخيرة.

● **يقول عنك بعض النقاد انك اصبحت في مؤلفاتك الاخيرة مؤرخاً بدلاً من ان تكون باحثاً اجتماعياً. .؟**

- ان ردي على هذا القول هو ان دراسة المجتمع لا يمكن فصلها عن دراسة تاريخية. فكلا الآمرين مترابطان، وليس من السهل دراسة مجتمع في حالته الراهنة مالم ندرس حالاته السابقة. ومن الممكن القول ان دراسة الاحداث التاريخية التي مر بها مجتمع تساعد على فهم طبيعة ذلك المجتمع كمثل ماتساعد دراسة الاحداث التي مر بها الانسان في طفولته على فهم شخصيته في كبره.

وهنـا أود أن الفت نظـر القـاريء الى أني حيث اذكـر تاريـخ المجتمـع لا أقصـد به التـاريخ البعيد، بل أقصد التاريخ القريب. فالمجتمـع العـراقي لاينفعنـا في دراستـه ان نفهم تاريخـه في العصـر الاموي مثلاً، ذلك لأن الارتباط بين عهدنا الحاضر والعهد الأموي ضعيف جداً، أوهويكـاد يكـون معدوماً. وعلى العكس من ذلك يمكن ان نقول عن العهد العثماني. فهذا العهد قريب منا جداً وقد أدركنـاه، أو أدركنـا الـذين أدركـوه، ومـازالت قيمـه/عاداته تلعب دورهـا في اعـماق الكثيـر ين منـا. ولهذا وجب علينا دراسة المجتمع العـراقي في العهـد العثـماني بكـل دقة وتفصيل، وذلك لكي نعرف الجذور التي تثبت عليها شخصية آبائنا، وشخصية الكثيرين منا.

● ما هو موقفك من النسبية في الدراسة الاجتماعية؟

ـ المعـروف عن النسبيـة أنها من أهم المرتكزات التي يقوم عليها علم الاجتـماع، وهي أصبحت الآن من البـديهيـات في هذا العلم. وقد لخص مفهومها أحد علماء الاجتماع المعروفين حيث قال:

«ان العـادات الاجتـماعيـة تستطيع أن تجعل اي شيء حسناً، وأي شيء قبيحاً».

وهذا أمر نراه واضحاً حين نتجول في الشعوب المختلفة.

ومـا أتـذكـره في هذا الصـدد أني عنـدمـا ذهبت الى امـريكا في عام ١٩٤٦ شاهـدت فيهـا من العـادات ما أذهلني ولم استطع فهمها الا بعد زمن غير قصير، إذ هي كانت مناقضة لعاداتنا.

اذكـر على سبيـل المثـال اني كنت أسكن مع عائلة، وشـاهدت ذات ليلة فتـاة من العـائلة تحتضن صديقـاً لها في حديقة البيت تحت جنـح الظـلام. ولما سألت أم الفتاة عن ذلك وأنا متعجب، تعجبت هي من سؤالي، وقـالـت: «إن ابـنـتي لها الحق ان تمارس الحب مع اصدقائها وذلك لكي تختار الأصلح منهم زوجاً لها».

ولما استنكرت هذه العادة قالت لي: «ان هذه العادة هي خير من عادتكم حيث يتزوج الرجل منكم المرأة قبل ان يراها اويتعرف الى مزاجها وأخلاقها».

قد يصح أن اقول ان ابن خلدون كان من اوائل المفكرين الذي شرح النسبية الاجتماعية وأفاض في شرحها. ومن يقرأ مقدمته يشعر كأنه يقرأ كتاباً حديثاً. فهوعندما قارن بين عادات الحضارة والبداوة توصل الى نتيجة هي ان كل جانب له محاسنه ومساوئه، ولا يجوز أن نحكم بأفضليـه احـدهما على الاخـر بوجـه مطلق. فالبدو اكثر من الحضر شجاعة، وأمتن خلقاً. وأقرب الى خصال الخير. اما الحضر فهم أفضل من البدو في مجال العلم والعمران والصناعة.

وهنا يجب أن لاننس ان الجاحظ سبق ابن خلدون، وربما تفوق عليـه في موضـوع النسبيـة. هذا ولكن الجـاحـظ بحث النسبيـة في موضـوع الـدين والعقـائـد الـدينية مما اثار غضب الناس عليه فأدى ذلـك الى إحـراق كتـابـه الـذي كتبـه في هذا الشأن. ونحن الأن لانعـرف من نظـريتـه في هذا الموضوع الاّ من خلال المؤلفات التي كتبها نقاد النظرية.

خلاصة نظرية الجاحظ ان الله لا يعاقب الكافرين على كفرهم الاّ من كان منهم معـانـداً يعـرف الحق وينحـرف عنـه لغـرض من اغـراض الـدنيا. أما اكثر الكافرين، ولا سيما العوام الذين يعيشون في القـرى والمنـاطق المنعزلة، فهم معذورون، ولن يعذبهم الله على كفرهم لأن الله «ليس بظلام للعبيد ـ حسبما نطق به القرآن الكريم ـ فهم قد نشأوا على عقـائـد آبـائهم، وهم موقنـون بانها هي العقائد المثلى التي لايوجد في الدنيا افضل منها، ولهذا فإن الله سيحاسبهم على نياتهم. وقد ورد في الحديث المأثور:

«إنما الاعمال بالنيات، ولكل امريء مانوى».

ان هذه النظرية التي جاء بها الجاحظ قبل مئات السنين هي التي تأخذ الحضارة الحديثة، فالاتجاه السائد في جميع البلاد المتحضرة هو احترام العقـائـد الـدينية جميعاً من غير تفريق، وذلك لأن الفرد في معظم الاحـوال لا ارادة له في اختيـار عقيـدتـه الـدينيـة، فهويأخذ عقيدته من بيئته الاجتماعية التي نشأ فيها.

ولو انه نشأ في بيئة أخرى لاعتنق عقيدة أخرى.

يروى عن عائلة امـريكيـة فقـيرة انهـا كانت كثيرة الاطفال وقد اضطـرهـا الفقر الى عرض اثنين من اطفالها للتبني، فتبنت أحدهما عائلة كاثـوليكيـة، والثـاني عائلة يهودية. وعندما كبر الطفلان التقيا وكانت دهشتهما كبيرة حين اكتشفا أنهما يعتنقان دينين مختلفين، مع العلم ان أبويهما كانا من البروتستانت فلو أنهما كانا قد بقيا مع ابويهما لكـانـا على دينهـما، وهنـا يظهـر مصـداق الحـديث النبـوي القائل: «لايولد المرء على الفطرة انما ابواه يهوّدانه او ينصر انه أو يمجّسانه».

■ حسين الحسيني

الشعر وشجرة الانسان

■ جيمس ريفن

■ ترجمة: علي جعفر العلاق

كنت قد وعدت بامرين هما: القصائد وتفسيرها. لذا ساتحدث عن مجموعة من القصائد الجيدة، غير أن هناك شيئاً واحداً يجب الانتباه: هو ان الشعر لايمكن شرحه بشكل كامل ابداً. يمكن ان يحس، كما يمكن التحدث عنه، لكن لافائدة من الحديث عن الشعر، مهما كانت، اذا لم تكن تحس به. انني اود ان اشرح قدر ما استطيع، غير ان هناك على الدوام شيئاً من الغموض حول الشعر. واذا لم يكن هناك غموض كهذا فان الشعر يفقد جاذبيته.

دعنا نلقي نظرة على احدى القصائد، ثم ساحاول ان احدثك عما تعني بالنسبة لي. ذلك لانني لا استطيع شرح هذه القصيدة وليس في مقدوري ان اجعلك تحبها. ان الشيء الوحيد الذي يمكنني عمله هو ان ادعوك الى قراءتها، فتعليقاتي قد تضيء غموض القصيدة لكنها عاجزة عن تفسيرها. ان الغموض الذي يمكن شرحه تماماً، بمعنى جعله واضحاً، يعني ان ليس هناك غموض حقيقي وان القصيدة مخفقة. ومع ذلك فانا اعتقد ان غموض العمل الشعري، كيفما قرأته انت ومهما تحدثت عنه، سيظل ماثلاً وبعيداً عن الشرح.

من المحتمل انك تعرف هذه القصيدة فعلاً، فاذا كان الامر كذلك هل قرأتها، مرة، قراءة فاحصة؟ عنوان القصيدة عند حافة وينلوك On Wenlock Edge وقد كتبها الشاعر هاوسمان:

الغابة مضطربة عند حافة وينلوك؛
حيث وادي ريكن يتموج مثل قطيع من الغنم؛

الريح تجدل الشجيرات الصغيرة،
وكثيفة هي الاوراق على نهر سيفيرن المتجمد.
كانت تهب، كهذه الريح، خلال الاجمة والغابة
حيث انتصبت مدينة اريكون.

انها الريح القديمة في غضبها القديم،
ولكنها تكتسح غابة اخرى.
قبل زمني هذا، كان هناك احد الرومان يحدق بالتل المرتجف.
ان الدم الذي يجري دافئاً في عروق فلاح انجليزي،
والافكار التي تقلقه، كانا موجودين هناك.
ومثل الريح العنيفة في الغابات، كانت عاصفة الحياة تهب هناك هادرة في اعماقه؛ شجرة الانسان لم تهدأ ابداً:
لقد كانت ذلك الرجل الروماني، اما الآن فانها انا. العاصفة تجدل الشجيرات الصغيرة، ورغم هبوبها القاسي، فانها ستمر سريعاً.
ان الرجل الروماني وعناءه الآن رماد تحت مدينة اريكون.

ان هذه القصيدة تعبير عن احساس شخصي؛ فالشاعر تحت تأثير قلق عميق، ولقد دفع، تحت وطأة عاطفته، الى تفجر وجداني. ومع ذلك فان هذه الحالة ظلت تحت سيطرته بشكل صارم فلم ينفجر في احتجاج حاد ضد القدر او التعاسة البشرية. اما الشكل الشعري للقصيدة، فهو بسيط ومنتظم، والايقاع منسجم وبطيء. وكانطباع عام، فان الكثير قدتم التعبير عنه بواسطة شكل القصيدة هذا.

في معالجة هاوسمان لموضوعه، هناك عنصر درامي مؤكد؛ وكأنه اراد ان يقف بعيداً عن نفسه كي يصور حالته الذهنية بفاعلية اكبر. لقد وضع مسافة، ليست مكانية بل زمانية، بينه وبين مشاعره.

في المقطع الاول، يرسم الشاعر في اربعة ابيات حادة وواضحة صورة لغابة شروبشر وقد مزقتها رياح الخريف. ويقفز، بعد ذلك، الفي سنة الى الوراء وهو يتخيل نفس المشهد في الازمنة الرومانية: كانت هناك مدينة يوريكونيام المحصنة بفيالق الرومان. كانت الريح آنذاك تهب بنفس العنف غير ان الغابة لم تكن نفس الغابة. ربما تكون قد ماتت، او قطعت وحلت محلها غابة اخرى. ان

الرجل الروماني، بعكس الاشجار التي كان يحدق بها، مشدود بروابط وحالات انسانية الى الرجل الانجليزي الذي يحدق الآن بتلك الاشجار هو الآخر:

ان الدم الذي يجري دافئاً في عروق فلاح انجليزي، والافكار التي تقلقه كانا موجودين هناك.

ان ذلك يمنح الشاعر احساساً بقرابة الدم التي تشده الى الجندي الروماني الذي يشاركه معاناته عن طريق التأمل في احداث الماضي. لقد كان ذلك الرجل مكدراً بسبب نفس المشاعر والعواطف التي يعاني منها هذا الرجل الانجليزي؛ لكن الفكرة النهائية التي تقلق ذهن الشاعر هي انه مازال يعيش ويعاني بينما الرجل الذي يشاركه هو في متاعبه قد مات. وبهذه الطريقة يلمح هاوسمان الى ان في استطاعتنا، الى حد ما، ان نشارك في عناء الانسانية كلها. اننا نحس بارتياح الى فكرة ان «شجرة الانسان لم تهدأ ابداً». رغم اننا فُصِلْنا عن الموتىٰ بتلك الحقيقة المطلقة وهي اننا مانزال احياء كي نتعذب.

مايزال هناك الكثير مما يمكن قوله عن هذه القصيدة، لاسيما لغتها وصياغتها الشعرية. لكن لاتدعونا نتوقف من اجل تأمل ذلك الآن. ان النقطة الاساسية حول «عند حافة وينلوك» هي انها عن كونية المعاناة والراحة التي يمكن الحصول عليها عن طريق تأمل الوضع البشري، بدلاً من تركيز كل واحد منا على عذابه الخاص بمعزل عن الآخرين. هذا هو معنىٰ التجربة الاساسي بالنسبة لهاوسمان، فهل تحمل نفس الدلالة بالضبط بالنسبة للقاريء؟

لايمكن لهذه القصيدة ان تعني لنا تماماً، ما كانت تعنيه لهاوسمان، فنحن لا ندري على وجه الدقة ما هي مشكلته. من الواضح انه قد عانىٰ منها بطريقة تختلف عنا والا لما استطاع ان يكتب بهذا الاحساس. مع ذلك فهو لايحاول معالجتها بشكل مفصل، بل يحاول الهرب منها ليراها بلغة الوضع الانساني كما هو في كل العصور. انه ينشد التفريج عن نفسه بالتفكير ان الجندي الروماني كان قد وقف، مرة، على نفس البقعة وهو يلعن قدره. ولكن حتىٰ وان تم له التحرر من عذابه فانه، الى حد ما، تحرر خادع وذلك لان الروماني قد مات وليس له ان يعاني بعد الآن، وعلى كل واحد منا ان يتحمل قلقهُ وحيداً. علاوة علىٰ ذلك فان هناك راحة مضافة لاتقل اهمية عن سابقتها، وقد تم التعبير عنها بطريقة ساخرة. انها تنبع من فكرة غير مصرح بها هي: ان الروماني وقلقه قد تلاشيا، وقبل ان يمر وقت طويل ساكون قد مت ومعي قلقي ايضاً. لقد تركنا الشاعر في شيء من الشك حول الحالة النهائية للقصيدة: أهي حالة من اليأس العميق ام من الوفاق النهائي؟ ان هاتين الامكانيتين، كلتيهما، موجودة هناك، اكثر من عنصر واحد يتحد ليكون مزاج القصيدة؛ فالارتياح والاحباط موجودان معاً، كما هي الحال، في الغالب، مع امزجتنا نحن. لذا فليس هناك حل نهائي.

ومثلما استطاع الشاعر الوصول الى حالة من الارتياح عن طريق التصور ان الجندي الروماني المجهول يشاركه في تحمل محنته، وانه ليس اوّل، ولن يكون آخر، من يكابد، فاننا مدينون له كذلك فلقد اتاح لنا ان نكتشف طبيعة معاناتنا. وعلى الرغم من ان القصيدة، بمعنىٰ ما، قصيدة متشائمة بشكل عميق (كلمة متشائم تستعمل معظم الاحيان لوصف هاوسمان) الا ان التأثير الكلي لها ليس كئيباً. لقد ساعدتنا على ان ندرك من جديد باننا لسنا وحيدين في مانقاسي؛ اذ فتح لنا هاوسمان نوافذ على المكان والزمان نستطيع من خلالها التزود برؤ يا للاشياء في ماوراء ظروفنا الخاصة المباشرة. ذلك لان تأملنا الاستبطاني الطويل لاوضاعنا وفي عزلة عن الاخرين هو مايبعث على الكآبة. لقد اتيح لنا ان نلقي نظرة خاطفة على منطقة شروبشر التي يصفها هاوسمان باعتبارها خلفية بعيدة وجميلة جداً لتجربته، ومن العصور الحديثة عدنا الفي سنة الى الوراء، الى بريطانيا الرومانية. وبهذه الطريقة فان عذابنا الخاص المستحوذ علينا يصبح كونياً وايسر على التحمل؛ وذلك لاننا نصبح بالتالي اكثر قدرة علىٰ ادراكه.

وسواء كان حقاً ان «شجرة الانسان لم تهدأ ابداً» أم لا فاننا لن نكون على يقين من ذلك. بل ان الشيء المؤكد هو ان قلق الروح يكشف عن نفسه حيثما وجد الانسان. ان حشوداً من المعالجين والمصلحين يعملون من اجل مضاعفة السعادة، واعادة الروح الى برائتها الاولىٰ الى بهجتها الضائعة. والى ان يكون عملهم قد اكتمل، وهو حدث ليس هناك اشارة مباشرة اليه، فاننا نحتاج الى التخلص من الضغوط الخارجية والصراعات الداخلية التي تكدرنا. ومع ان ماثيو ارنولد يؤمن بمستقبل عظيم للشعر كمعالج للروح ومصلح لها فليس هناك مايشير الى ان عدداً كبيراً من الناس يؤمنون انه كذلك حتىٰ الآن. وعلى الرغم من ذلك فان الشعر يمتلك هذه الامكانية باستمرار اذا كنا مهتمين باكتشافها.

اننا لانستطيع ان نتحدث عن مستقبل الشعر بيقين يفوق ثقتنا بان الوضع البشري سيكون وضعاً متأزماً على الدوام. ولكن الاسىٰ، كما نعرف ذلك تماماً وحتىٰ هذه اللحظة، موجود بشكل مستمر؛ لذلك فنحن ندرك ان الشعر قد وجد، منذ الازمنة المبكرة، باعتباره افصاحاً عن الروح البشرية وتفريجاً عن العاطفة او تعبيراً عنها.

لقد تغيرت اشكال الشعر وتنوعت استعمالاته وغاياته من عصر

الى عصر، لكن شيئاً واحداً هو المؤكد: ان الغرض الاولي للشعر غرض سحري. وما يؤكد ذلك مانعرفه عن الناس البدائيين الذين مازالوا يعيشون في اجزاء نائية من العالم اوضاعاً ظلت سائدة منذ مئات السنين. ان الشعائر السحرية، خاصة تلك التي ترتبط بالحقائق الاولى للولادة والبقاء والموت، تكون مصحوبة بكلمات على شكل صيغ سحرية. وترافقها، في الغالب، الموسيقى والرقص كذلك. هذه الكلمات توفر عنصراً عقلياً لاغنى عنه على شكل نشاط جسدي في معظم الاحيان، ويقوم، اساساً، على مبدأ المجموعات؛ إذ عندما تكون الجماعة البشرية منشغلة بقضية بقائها فان شعائرها كلها ترتبط بمجموعة من المشاعر ومجموعة من الحاجات، ولن يكون هناك مكان لقصيدة كقصيدة «عند حافة وينلوك». ان هذه القصيدة تشير الى اي مدى وصل الانسان الغربي في طريقه من الجماعية البدائية الى الفردية الرفيعة. عندما يكون الناس مهمومين بهاجس البقاء فليس ثمة من وقت للعناية بمشاعر الفرد. ان معظم تراتيل الناس البدائيين اغان تراثيه مع ان الاصل قد يزداد غنى عن طريق الاضافات المتكررة. انها محفوظة في العقل الجمعي ولم تدون، على الاطلاق، الا من قبل الدارسين وعلماء الانسان. ومازال بيننا مجموعات من اطفال المدارس الذين يحفظون جزءاً اساسياً من الفولكلور من هذا النوع، ويورثونه لسواهم ايضاً. ومع ان بعضه مغنّى وبعضه الآخر محكي الا انه مرتبط كله ارتباطاً سحرياً باللعب والشؤون الاخرى لحياة الطفل.

كنت قد قلت ان القصيدة، حتى باعتبارها جزءاً من شعيرة بدائية، توفر عنصراً فكرياً على شكل فعالية جسدية بالدرجة الاولى. وربما ليس هناك من يعتقد ان في اغاني الاطفال الفولكورية والناس البدائيين شيئاً عقلياً جداً. لكنها ككلمات، ليست مجرد اصوات على الاطلاق، فحتى صرخات الاطفال المبكرة تحمل معنىً، فهي شيء فكري. ان في استطاعتك ان تعلم الكلب كلمة مثل «اضطجع» عن طريق التكرار الكامل، وتستطيع ان تدربه على اطاعة اوامر شفهية محددة بواسطة عملية الاشراط. ذلك لان الكلاب ذات استجابة عالية الى اشتراط كهذا حتى حدود معينة. لذا فنحن على حق في اعتقادنا انها «بشر تقريباً». لكن الطفل، في الحقيقة، سيفوق الكلب في الفهم خلال وقت قصير؛ حتى ان الكلب المكتمل النمو يبدو غبياً تماماً بالمقارنة مع اي طفل.

ان فهم اللغة واستعمالها هو جانب اساسي من جوانب النضج لدى الجماعات البشرية. لقد كانت اصوات الكلام، ومن ثم الكلمات، سحرية بشكل رئيسي بالنسبة للطفل. منذ بداياته الاولى. اما نحن فمعتادون على استعمال الكلمات لاغراض مادية وطبيعية مجردة بحيث ننسى اصلها السحري؛ وذلك لان حياتنا مزدحمة بالمعلومات المدونه ذات الطابع النفعي الخالص. لهذا فاننا نميل في حضارتنا المادية الى اعتبار لغة الانشطة البرلمانية والوثائق التجارية على انها الوظيفة الاولى للغة اما اشد استعمالاتها سحراً فهي غير مهمة، ومتبذله، وليست جدية. وعلى العكس من هذا الامر، فان اللغة بالنسبة للاطفال ليست كذلك؛ حيث ان كل كلمة جديدة يتعلمها الطفل تمتلك خصائص سحرية تمكنه من السيطرة على الاشياء التي يتعلم تسميتها. لذا فان كلماته المبكرة هي تلك التي تشير الى ابويه، لأن الحاجة الاولى هي الحاجة الى الطمأنينة وحالما يتعلم الطفل ذلك فانه يستطيع جلب انتباه والده بتلفظ صوت خاص، وهو صوت ذو صفات سحرية. لاشك ان الطفل يحتاج الى التأثير على ابويه لغايات مادية، ولكن ليس هناك من حدود، في ذهن الطفل، بين ماهو مادي اوروحي اوعاطفي؛ اذ ان الحاجة الى البقاء الجسدي لايمكن فصلها عن الحاجة الى الحماية العاطفية. والاكثر من ذلك ان الاصوات التي يكونها الطفل تعبيراً عن ابتهاجه هي ذات اصل ومعنىً سحريين. فالصوت الذي يصدر عنه عندما يرى زهرة، اودمية، اوماء جارياً، او اوراقاً تحت ضوء الشمس انما هوتعبير شعري متأتٍ من حاجته للافصاح عن فرحه. ان صرخة الطفل من الفرح هي اكثر بدائية من ترتيلة القبلية للمطر وان كانت، بالمقارنة، اقل احكاماً منها.

ان الرغبة في توصيل العاطفة، في تجسيدها، وفي التعبير عنها هي الجذر الذي انبثق عنه الشعر كله. اذن كل الشعر مرتبط بالتوصيل، لكنه ليس مجرد ان تقول شيئاً ما بطريقة خاصة، مع ان كثيراً من الشعراء قد كتبوا وفق هذا الاعتقاد. ان الشعر شكل خاص من الكلمات يتضمن قدرة سحرية على إثارة استجابات محدودة لدى المستمع او القارىء وان هذه القدرة لن تنفصل عن ذلك الشكل ابداً. ومع ذلك فقد كانت هناك محاولات كثيرة، من اجل قصائد تكتب على اساس آخر غير هذا، سنناقشها فيما بعد. لكن السبب في ان للشعر فضيلة خلال العصور كلها يكمن في حاجة الانسان الى الصيغ السحرية، ورسوم الكلمات التي تعبر عن المواقف الوجدانية والذهنية التي يتكرر ظهورها، على الدوام، في الوضع الانساني.

ومناقشة اهمية اللغة للانسان تأخذ وقتاً طويلاً جداً؛ رغم انها، في حقيقة الامر، بديهية تماماً الى حد اننا نميل الى اغفالها لأن الانسان كان ومايزال حيواناً ناطقاً قبل كل شيء. ومهما كانت الجوانب المادية تماماً من حياته فانه لايستطيع العيش على صعيد مادي لامد طويل. فهو يصبح كائناً مفكراً حالما يكتسب اللغة. ان

الفرق بين الكلمة «منضدة» وبين الشيء «منضدة» هو فرق يمكن للكلب ان يميزه ولو تمييزاً بسيطاً. غير ان الهوة الفاصلة هوة كبيرة، ونحن حالما نتعلم استعمال كلمات ذات دلالة اكثر من الدلالة المادية المحضة مثل: جوع، حب، موسيقى فاننا نصبح خارج مستوى

الفهم الحيواني، وفي مستوى عقلي من الادراك الى حد كبير. والفرق حتى بين اكثر الكلمات المادية فحشاً وبين الشيء او الفعل الذي تشير اليه فرق هائل. لذلك فان الشعر، وهو مؤلف من كلمات، هو بالضرورة تعبير فكري عن الروح الانسانية. وسيظل هناك حاجة ومكان للشعر مادمنا لانقلل من اهمية الانسان العاقل الى الحد الذي يتحول فيه الى كائن دون مستوى البشر. ربما تسأل: كيف اذن يستطيع سبعون في المئة او اكثر من الناس المتحضرين والناطقين بالانجليزية ان يعيشوا بدون الشعر؟ وباختصار، انهم لايستطيعون ذلك، فهم يستعملون بدائل للشعر. وسيكون لدي الكثير لاقوله حول ذلك لاحقاً.

سأنهي هذا الفصل بالاحالة، مرة اخرى، الى ما اعتبره شعراً حقيقياً. لأنه ليس صواباً ان نعيش فترة طويلة على بدائل الشعر، ثم ان احد اهداف هذا الكتاب هو مساعدتك على ان تختار ماهو اصيل وتتجنب البدائل.

لقد بدأنا الحديث بالاصغاء الى صوت شاعر انجليزي حديث وهو يعبر عن احساسه بالوحدة مع اولئك الذين ماتوا منذ زمن طويل. وكان يمكن ان ننتهي مع كلمات شاعر من الأزمنة الرومانية ربما كان جندي هاوسمان قد قرأ شعره. غير ان ذلك يعني، عادة، قراءة لغة اجنبية بينما افضل انا الاقتصاد على الانجليزية. وما هو اكثر من ذلك ان الشعر الانجليزي لتلك الفترة، اذا كان قد بقي منه شيء، سيكون صعب الفهم بالنسبة لنا. لذلك ومن اجل العثور على شيء ما مكتوب بلغة اقل او اكثر من نفس اللغة التي استخدمها هاوسمان، علينا ان نقفز آلاف السنين او مايشبه ذلك انطلاقاً من العهود الرومانية. في مايلي مقطع شعري يمكن ان يسمع فيه هدير ما لتلك الريح التي كانت تهب خلال شجرة الانسان في العصور الوسطى.. * *

ياريح الغرب متى تهبينّ
فينزل المطر الخفيف على الارض؟
ياالهي، ليت حبيبتي كانت بين يديّ
وانا في فراشي مرة اخرى.

لا احد يدري متى كتبت هذه المقطوعة. ربما كانت جزءاً من اغنية شعبية، طويلة، مفقودة، صادف وان استهوت راهباً مولعاً بالبحث. وهكذا قام بتدوين هذه الابيات، مع لحنها، من مخطوطة يعود تاريخها الى القرن الرابع عشر، محفوظة في المتحف البريطاني. ومهما تكن اصول هذه الابيات فانها تعكس، بشكل واضح ومباشر، تعبيراً قلبياً عن الروح البشرية وهي تتأوه خلال شجرة الانسان القلقة. ان شعراً كهذا لايفقد اهميته الا في حالة واحدة: حين لايعود العشاق يكابدون الالم المبرح جراء فراق بعضهم البعض. لا احد يمكنه ان يشرح، تماماً معنى هذه الابيات. كما ان القاريء الحديث يستطيع فقط، إن لم يكن مركز الانتباه على نحو متميز او رفيع الثقافة، الاحساس بسحر هذا المعنى وادراك ماله من قدرة على ملامسة افكاره واقلاقها.

---

* ـ هذه المقالة هي الفصل الثاني من كتاب «فهم الشعر» **Understanding Poetry** وقد سبق وان نشرت الفصل الرابع منه بعنوان «الدهشة في الشعر» في عدد الاقلام الخاص بالشعر المعاصر، ت ١، ٢ / ١٩٨١ مع تعريف بالكاتب، الشاعر البريطاني جيمس ريفز.

* * ـ اعتمدت ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي لهذه المقطوعة، انظر «الشعر والتجربة» الارشيبالد مكليش بيروت ١٩٦٣، ص ٧٨ ـ ٧٩.

قصة قصيرة

القنّاص

فيوميري

ترجمة
نهاد عبد الستار رشيد

الكاتب

ولد الروائي الفنلندي فيوميري Veijo Meri عام ١٩٢٨ كان والده جندياً نظامياً، مع أن ميري نفسه لم يلتحق بالخدمة العسكرية في زمن الحرب. تتسم موضوعاته الرئيسية بطابع الحرب وما تخلفها من ويلات اسلوبه موضوعي وغير مألوف. دعابته مروعة وغير متحيزة تعلم من فوكنر Foulkner الاعتقاد في القوة العظيمة الكامنة في موضوع الموت على نحو استثنائي تشمل رواياته التي تناولت مواضيع الحرب على (حبل مانيلا) التي صدرت عام ١٩٥٧ وترجمت الى الانجليزية عام ١٩٦٧ ورواية (النزوح) صدرت عام ١٩٦١ (مركز دفاع) صدرت عام ١٩٦٤.

وقد تضمنت هذه الروايات على حكايات ونوادر حربية اصبحت فيما بعد نموذجاً قياسياً لمثيلاتها كما احتوت ايضاً على نوادر ذاتية يشعر مؤلفها انها ذات أهمية عظيمة في تعميم هدفه. تعيش شخصياتها السلبية تحت رحمة ظروف غير معقولة. ويمكننا ملاحظة نفس الحاجة الى حياة يسودها النظام في رواياته «المدنية» امثال: رواية (اشخاص منفصلون) التي صدرت لأول مرة في عام ١٩٥٩ ورواية (إثارة نسوية في المرأة) صدرت عام ١٩٦٣ الا أن اسلوبه الوجيز ملائم على نحو رائع للقصص القصيرة.

صدرت له عام ١٩٦٥ مجموعة قصصية واسعة اشتملت على عدة مجاميع قصصية مثل (حالات ١٩٦٢)، و (حكايات ليلة فريدة ١٩٦٧) و (القاتل ١٩٦٥).



وفي مسرحياته ايضاً استمرت موضوعات الحرب لتأخذ حيزاً كبيراً فيها، حتى ان مسرحيته (إجازة زواج يوكنن الخاصة) والتي صدرت عام ١٩٦٥ تناولتها الاقلام بمزيد من التفصيل وكان لها صدى واسعاً خارج فنلندة.

تربص بلا حراك في منطقة المستنقع على شاطئ النهر منذ الفجر حتى الغسق ثم تواري عن الانظار بقي هناك لمدة اسبوع تقريباً دون ان ينكشف موضوعه.

ملابسه الضخمة المصنوعة من الجوع كانت خشنة الملمس وممزقة يبدو فيها كشجيرة جار الماء [1] يجف في الريح، يظهر ويختفي ولايدعك أبداً أن تدرك مراميه تماماً.

والآن تبحث عينه المفتوحة بقساوة هنا وهناك من خلال مصوبته ذات المرقب عن هدف في الشاطئ المقابل للنهر، وكذلك في الضفة الرملية على ارتفاع ثلاثين ياردة. كان متشوقاً بشكل خاص للقمة المتموجة التي تفصل السماء المتألقة عن الارض الجرداء. بين الفينة والفينة كان يدع تحديق عينه المفتوحة على مداها ينزلق تحت المنحدر لتغيير المنظر - رمل رمادي ورواب من الصخور الرمادية المختلفة الاحجام - حتى ظهر فجأة رصيص زند الخشب الذي ملأ النهر كأنه يتساقط فوقه ثم رفع ببطء تحديق عينه المفتوحة على مداها فأبصر شيئاً صغيراً جداً الا انه كان جميع المدى الاكثر بعداً والذي انتهت عنده الارض وانتشرت السماء ببطء لدرجة انه لم يبد متحركاً رفع سلاحه الذي كان مكسواً بنفس نوع الملابس الممزقة والخشنة كسيده.

حتى لايدب في جسمه الخدر كان يغير موضعه كل فترة، ثنى ركبته وفي وقت واحد قوس ظهره ثم عدل نفسه بينما مد ساقيه ولكن ببطء شديد بحيث لم يبد متحركاً. ربما استغرقت هذه الحركة نصف ساعة،، ولكن بعدها يستطيع ان يتمدد بضع ساعات دون ضجة.

لم يبد ايما انتباه لنيران القصف المدفعي لان الاهداف كانت بعيدة عنه بالمقارنة مع الجبهة ومؤخرة الجيش لكن العدو حاول القضاء عليه في اليوم الثالث بتوجيه تركيز قوي من نيران الهاون الى مجموعة من الشجيرات الراتنجية الحديثة العهد على شاطئ النهر مباشرة أطلق العدو مواداً شديدة الحساسية انفجرت في الجو لكنه كان يتوقع ذلك وغير اتجاهه نحو المستنقع المكشوف تأمل تمويهه وتمدد هناك مثل بركة مستنقع صفراء ذات بقع زرقاء.

كانت الجبهة هادئة الى حد بعيد غالباً ما كان يحدق الى جندي معاد بالعينين مباشرة يبدو انهما تدركان ما يدور حوله تماماً، لكن اصبعه لايضغط على الزناد. كان بميسوره تحديد موقع الهدف بدقة بالغة.

حاولوا استغواءه لاطلاق النار. نصبوا له شراكاً خوذة ستزحف ببطء على امتداد الضفة كالسلحفاة حين يتحرك شخص ما فأن رأسه يرتفع وينخفض على نحو طفيف. عندما تكون قدماه متباعدتين فأنه يكون اقصر مما لو كانتا متقاربتين. لايبدو على ناصبي الشرك ابداً انهم تعلموا كيفية تدبير حتى مثل هذا الامر البسيط كهذا الشرك. لقد تعلم جميع الحيل المحتملة الوقوع. وفوق ذلك، فأنه لايصوب شخصاً في الخوذة بل في الوجه دائماً في مركز الوجه. كان يصوب سلاحه نحو تقاطع محوري الانف والعينين نحو منشأ الوجه يكاد لايطلق النار ابداً عندما كان الرأس يميل الى الجنب لان الهدف أنئذ يكون منتشراً ويتعذر الى حد ما ايجاد موضع محدد للهدف، في عشر الثانية، كانت الاذن هي الاحتمال الوحيد، ولكن لاحراز نتيجة حاسمة كان من الافضل التصويب نحو مؤخرتها مباشرة ومع ذلك فأن مساحة الهدف انذاك كانت ضيقة علاوة على ذلك فقد كانت للخوذة صفيحة عنق معدنية طويلة، عندما يرتدي شخص خوذة فأنه لايصوب من الجانب او المؤخرة الا اذا كان المدى قصيراً جداً، بسبب تركيبها المنحني فأن الخوذة سوف تحرف الطلقة عملياً من اية زاوية.

يعتبر المرء مؤهلا لهذا العمل حين يكون مقتدراً على اصابة هدف بحجم رأس الانسان اصابة اكيدة مئة بالمئة من مسافة ٦٥٠ ياردة لكن ذلك غير كاف يمكنك اصابة الوجه تحت عيني جندي ولا يعدو الامر غير تبذير بالبارود. اذ حتى في الرأس توجد مناطق لاتكون فيها الاصابة مميتة الا انه حفي تماماً بجميع التفاصيل الدقيقة في مجاله - تركيب رأس الانسان ان رصاصة لاتحقق هلاكاً فورياً لكنا تؤشر فشله وتفسد يومه صرخة ألم مريرة كانت طعنة في سمعته لم يطلب منه اقل من نتائج حاسمه كان بميسور حتى المتخبط ان يعجز جندياً برصاصة في وصل او عضو كان الموت الفوري المحقق نادراً للغاية، حتى ان الكثير لايصدقون بوجوده. من يموت في الحال لايطلق حتى صوتاً اذ تتجمد اوصاله في منتصف الحركة.

في اليوم الخامس لم يقتل احداً، لقد اصبح العدو حذراً جداً. ان مهمته في هذا القاطع قد اكتملت. قدماً كان الانتقال الى مكان اخر. لم يسبق ان مكث في هذا القاطع مدة تزيد على الاسبوع. كان ينتقل كلما دعته الحاجة لذلك، حيث قد تصل الى حوالي خمسين ميلاً داخل اراضي العدو.

ترك المستنقع قبل هبوط الليل دون ان يطلق رصاصة ارتفع سديم من النهر ومن مسيل عميق وغطى المساحات المكشوفة داخل الغابة، مثل نفحة دخان سيكارة مزرق في الدخان الابيض لنار قشية إنساق بنفس السرعة البطيئة للسديم.

شاهده الجنود الرابضون في الخنادق مارا في محاذاتهم. لم يتجرأوا على ارباكه بالاسئلة وانقطع حديثهم فجأة وكأن مسامير صغيرة قد دقت في أحناكهم المتحجرة لكن ملازماً ثانياً من كتيبة المشاة رافقه في

الطريق وقدم له سيكارة لكنه لم يدخن ابداً. ثم بدأ الملازم الثاني في التحدث معه عن موضع المدفع الرشاش الذي انزل بوحدته اصابات فادحة بنار رمي الانتظام (٢) كان يثرثر طوال الوقت، بتكراره كل جملة كان العدو في الشاطئ الاخر على قمة ضفة عالية كان رجاله تحت في مستنقع منبسط. الشاطئ الغربي لجميع الانهار مرتفع كالجبل لكن الشاطئ الشرقي ارض مستنقعية لقد أعد الله الامة لتثبت في مواجهة الاتجاه الآخر. . .

وصلا طريق الغابة كان وجه الملازم الثاني الشاحب وعيناه الخافقتان واضحة في الضوء كان فمه وعيناه في حركة مستمرة. اوضح بانه عندما كان في السابعة من العمر سقط في الجليد ومنذ ذلك الحين فأن عينيه ترتعشان باستمرار لايعرف تماماً ما اصابها، لكنه اعتقد أن الماء الجليدي اصابها باذى كان أعشى لايستطيع ان يرى شيئاً.

قدم له الملازم الثاني بعض (الشكولاته) عندما ذهبا الى الدراجة النارية لكن القناص اعتلى المقعد الخلفي مدير أظهره اليه ووضع عقب البندقية على قدمه كانت البندقية بدون حمالة جلدية لقد وجدانها لاتسبب سوى العناء، ولوان الرماة البارعين يعتبرون وجودها مع السترة الجلدية الضيقة من شأنها ترسيخ التصويب بشكل ملحوظ. لكن هذه المهمة كانت اشبه بالرمي على جناح طائر الى حد بعيد لم يكن بميسوره وضع بندقيته على ظهره بل توجب عليه حملها بيده عندما شرع السائق بركوب الدراجة النارية لتشغيلها رددت صدى الضجيج مئات الدراجات النارية في الغابة وانطلق بموازاتها في الاجم وكأنها حرس حماية ضخم العدد.

كان القناص مقيماً في قرية على بعد عشرة اميال وينقل من هناك الى الجبهة كل صباح قبل بزوغ الفجر على متن دراجة نارية ويعاد بعد هبوط الظلام كل مساء كانت له غرفته الخاصة في نادي الضباط بعد الغرف المخصصة لهيئة اركان حرب الفوج امضى لياليه هناك على سرير مميز وكان سائق الدراجة النارية يجلب طعامه الى هناك كان مخولاً عن الارزاق الملحقة بالضباط.

عندما بعث تقريره اليومي هاتفياً الى آمر الكتيبة، بدأ الآمر بالتحدث عن موضع المدفع الرشاش الذي اوقع به اصابات فادحة. لم يعتبر نفسه قادراً لاصدار امر للقناص لكنه طلب منه تدميره او مراقبته.

قال القناص انه قد لاحظ المدفع الرشاش. كان على وجه الضبط امام ملتقى النهر برافد صغير يجري من الشرق ومهمته على ما يبدو منع التحركات العسكرية الجانبية من عبور الرافد المستنقعي هناك جسر فوقه الى مسافة ابعد ولكن ليس بالمستطاع حتى استخدامه ليلاً اذ كان مرئياً بوضوح تجاه سطح الماء. حتى في الظلام التام كان بالامكان توجيه نيران المدفع الرشاش نحو الجسر. لم يستطيع اطلاق النار على الموضع من منطقته الخاصة لان شاطئ الرافد مستنقع عميق جداً لايمكنه تحمل وزنه. علاوة على ذلك ليس بوسع بندقيته تدمير مدفع رشاش وان المخاطرة بالذهاب داخل منطقة محرمة بمدفع مضاد للدبابات غير مجدية.

ذهب الى غرفته، تناول الطعام ونظف بندقيته بعناية رغم انه لم يستخدمها ثم وضع اطلاقات جديدة في المشط لقد أعدت خصيصاً وقدرت حبات البارود بدقة، فلربما امتصت هي او البندقية الرطوبة في المستنقع كان يولي نفسه اعتناء نابعاً من الضمير كما كان يفعل لسلاحه تماماً. تأكد بان نظامه السائد متين في الصباح عندما يتفرغ تماماً كان بميسوره قضاء يومه دون الحاجة للتفكير في ارضاء شهوته او متطلبات الطبيعة.

عندما ايقظه جندي قبل بزوغ الفجر، ارتدى بدلة التموية وموه بندقيته لقد صمم ان يستولي على موضع المدفع الرشاش. بدأ الحل جلياً بذاته وكأن دماغه قد حل المسألة في منامه، ولو انها كانت لا معادلة صعبة ذات مجاهيل عديدة، لم يفكر يوماً في قراره للتحرك الى قاطع اخر، سبق وان طلب منه التوجه اليه وحيث كانوا يعتمدون عليه الى حد بعيد ولكن لديه ايضاً مهمة في انتظاره هنا وعرف تماماً كيف ينبغي ان تنجز.

تناول الخريطة من صندوق الخرائط على الجدار وتأكد بأنها تظهر فعلاً الطريق الذي يحتاجه لتطويق الرافد الى قاطع الفوج الثاني. كان يجهل وجود مثل هذا الطريق، لكنه كان عاملاً مفترضاً في حساباته. بالمناسبة لاحظ ان الملازم الثاني ظل مرهقاً في الليلة الماضية بشأن خطورة المدفع الرشاش اذا لم يكن بميسوره الرمي داخل موضع المدفع الرشاش من منطقته فكيف كان ممكناً اذن الرمي من هناك داخل قاطع الملازم الثاني! لكن كان ينبغي على الملازم الثاني ان يقدم بياناً عن خسائر سريته بطريقة او بأخرى لقد صدق قائد الكتيبة على نحو تدريجي بتلفيق الملازم الثاني.

توجب عليهما الانعطاف لمسافة تزيد على العشرين ميلاً قبل ان يصلا المكان المقصود ارسل سائق الدراجة النارية وأمره بنقله الى نفس المكان ذلك المساء، ثم زحف الى الامام بموازاة الرافد حتى اصبح عند مصبه مواجهاً للموضع، كان هذا الشاطئ من الرافد أصلب من الشاطئ الاخر. في المساء كانت اخر شيء قد ذكره الملازم الثاني هما هاتان الضفتان «التعيستان».

صوب بندقيته نحو الموضع وحدق اليه من خلال المرقب عند بزوغ الفجر تكشف شكل المدفع الرشاش المبرد بالماء، في الفتحة السوداء، لم يستطيع تدمير السلاح نفسه بل طاقمه اجل حتى من

هذا الموضع كان بميسوره تسديد ضربات هائلة للعدو بحيث تعيق تطلعاته وقدراته لفترة طويلة احدثت رصاصات عرضية متناثرة ضجيجاً حاداً وطناناً.

يبدو ان النهار سوف يكون هادئاً جداً. كان بالامكان سماع دوي المدفعية الثقيل الوطأة بعيداً الى الشمال فقط.

لم تجلب انتباهه الصرخة الحادة من وراء الرافد ـ ولا اطلاق نار البندقية المتقطع المنبعث تواً والذي تعاظم اخيراً الى فرقة تصم الاذان، وكأن دورية للعدو ويجري صدها لاحظ الرجل يسبح تحت سطح النهر فقط عندما جرف التيار الرجل معه على نحو مطرد تقريباً ترتطم الرصاصات بالماء وترتد الى الضفة المقابلة حيث احدثت فجوات عميقة بيضاء في زنود الخشب الداكنة امامه مباشرة رأي ذراعاً تلتف حول زند خشب، لكنها اختفت حال مشاهدته لها.

كان التيار اشد واسرع مما قد يستدل من حركات زنود الخشب. مع ان الملازم الثاني كان قد اندفع بسرعة داخل النهر عند الحد الشمالي من قاطع سريته فقد حمله الى المدفع الرشاش تقريباً بغطسات طويلة، وسريعة لاتصدق شق طريقه بحذر عبر الماء بين الغطسات كان يستريح وراء زند خشب مستبقياً وجهة فقط فوق السطح في الواقع ظلت يد بادية للعيان وافشت سر مكان اختفائه ولكنه غطس وتواري عن الانظار ثانية عندما بدأت الرصاصات تصفر في أذنيه رغم ضوء النهار كان بميسورك تمييز مسارات بعض الرصاصات الخطاطة[3] اختراق سطح الماء، بل ارتدت الى الجو.

ميز القناص الشعر الاشقر الطويل فقط عندما شاهد السباح مندفعاً بعنف نحو الشاطئ ـ اذ كان المجندون حليقي الرأس ـ وذوي أردية ـ سروالية اما الرجل فكان عارياً. اختفى الملازم الثاني في القصب الطويل بسرعة بحيث لم يكن لدى القناص الوقت اللازم ليلاحظ المكان الذي اختفى فيه، رصاصات متفرقة ضربت الضفة فاثارت سحابات صغيرة من الغبار تكاد تكون غير مرئية.

يبدو ان الملازم قد أتقن حساباته تماماً، فقط حين لم يجئ القناص الى قاطعه ينفذ محاولته، بثقه وعلى الفور.

القناص هو الشخص الوحيد الذي لاحظ الهارب يبرز فوق المنحدر كان على بعد بضعة مئات من الياردات عن الرجل فحسب كان أقرب جنود المشاة على بعد ثلثمائة او اربعمائة ياردة الى الخلف وقلة منهم الى الجانب. انطلق الملازم الثاني بقفزات طويلة كأنه ماعز جبلي. تلاءم مع لون الرمل على نحو وثيق حتى لايستدل احياناً على وجوده الا بالاثر الرملي الابيض الذي تخلف خطواته المتقدمه بثبات. استجاب القناص بسرعة للمؤثر. رفع مصوبته مباشرة نحو قمة الضفة استباقاً للحدث. بعيداً عن المصوبة كان ثلاثة جنود للعدو وموقع المدفع الرشاش واضحين للرؤيا في المرقب. احد وجوه الاعداء صلب بشعرتي تعامد مصوبته كانت اجساد الجميع مكشوفة من الخصر فما فوق! أطلق ثمة عدد اكبر من الرجال الى مسافة ابعد على امتداد الضفة النار عالياً لملاحقة سير الاحداث، شق الهارب طريقه بحماقة ـ عندما بدأ يشعر بالتعب كانت اذنا القناص تستطيعان سماع صفير تنفسه المتواتر. عندما وصل الرجل قمة الضفة الشاهقة واندفع فوقها بقوة فقد كانت خطوة هادفة للقناص. رغم سرعته المسعورة، توقف الهارب في مكانه للحظة محسوسة جراء البرد وبرز بوضوح تجاه السماء.

نظر الرجال المرتبكون غريزياً على امتداد قمة الضفة بحثاً عن مصدر الرصاصة. من اطلق النار على الهارب؟ أكان الخائن واحداً منهم؟ بالتمييز من صوتها لقد جاءت الرصاصة من موضع مجاور. تأثير الضجيج حثهم لتفحص المستنقع الاسفل الذي امامهم الا انه فارغ، كان ظلماً عدم السماح للمرء بان يعيش الحياة التي عرضها للبيع في ضوء النهار المنتشر على نحو واسع، لعشر دقائق شق الرجل طريقه هنا وهناك في النهر محدثاً رشاشاً وراح يعدو على امتداد الشواطئ وفي اللحظة التي وثب فيها للاحتماء وهبط الى قاع الخندق، وصل الى هدفه . . .

أصيب هو تونن بضربة في جبينه وسقط الى قاع الخندق كان الاخرون يحدقون نحو المستنقع الذي ارتد منه صدى الرصاصة. هناك في جوار بعض اجمات العشب الطويل يبدو ان الضجيج الجهير مازال يتردد صداه. غطسوا ورؤوسهم الى تحت بأسرع ما امكنهم. قال شخص ما، «قناص». لكن هو تونن ما زال حياً.

«أني أحتضر، » أن وتمدد بلا حراك وعيناه مفتوحتان «اللعنة، لست بمحتضر» ثم أنَّ وجس جبينه «انظروا فيما اذا توجد ثغره في المؤخرة، رفاق السلاح. »

كان بوسعهم جميعاً دون امعان النظر ملاحظة وجود ثقب في مؤخرة رأسه.

«لااستطيع ان ارى اي ثقب» قال شخص ما. جلس هو تونن. وقف هو تونن.

«أنا ذاهب الى مركز الاسعاف، » قال بهدوء غير واثق من كلامه هو.

ذهب هو تونن داخل خندق الارتباط وشوهد ليختفي عند منعطف.

كان هناك قناص للعدو مواجها لهم تماماً في المستنقع، لان «الرصاصة اصابت هو تونن في وسط الوجه تماماً. »

ما ينيا، هداف المدفع الرشاش، كشف عن نفسه الان باعتباره المدمر لهذه الآله المقيته دون تردد، ولكي لاتكون للاخرين اية

فرصـة، استـولى على المقـابض وبـدأ باطـلاق نيران كثيفـة داخل المستنقـع بضغطـة واحـدة على الـزنـاد. نفذ هذه المهمة على نحو مفـاجئ وكـرد فعل لا ارادي، حتى ان الخوف، الذي أزيل بشعور من الطمأنينـة، لم يعـد له المجـال ليدب في نفسه، أطلقت رصاصة على عجـل دون تسـديـد الى جبينـه كان مخرجهـا من الـرقبـة غير ملحـوظ بسبب شعـره الطـويـل، رفـع ما ينيـا نفسـه وكأنه يحاول الخـروج الى فوق ووقف على المـدفـع الـرشـاش بينما استمر سيل القذائف النارية دون انقطاع. تقعقعت الاجزاء المتحركة من هذه الآلة عندما كررت نفس الحركات الرتيبة تماماً. عندما انتهى ما ينيا وبـدأ يهبـط انحنى ليرى الارض التي سقـط عليهـا دون ان يطلق صوتاً او يثني اصبعاً.

عندما تجرأ الرجال للنظر الى ما وراء النهر بعد فترة طويلة، ظهر هناك كدس متلولب بشكل غريب، لم يكن موجوداً هناك قبل مدة قصيرة.

لم يلاحـظ احـد ما ينيـا عندما برز بوضوح لينشج، لكنه ما زال حياً ونقله رجلان.

«سـوف لن أمـوت في المعـركـة،» دافـع عن حقه كان دائماً يردد مطـالبتـه بهذا الحق، فهي لذلـك لم تكن مدعـاة استغراب بذاتها، لكن في نفس الوقت انتزع نفسه بقوة من أذرع حارسيه. لكنه فقد وعيه بينما كان يخفض رأسه عند مدخل مركز الاسعاف. اكد طبيب «انـه أصيب برصـاصـة في الـرأس وسحبـه الى خلف الخيمـة مع مجمـوعـة من الجـرحى هنـاك تمدد اربعة رجال، ثلاثة منهم أصيبوا باطلاقات بين العينين: انهم ضحايا القناص.

في غضـــون ذلــك فحص الطـبيب الجـرحى هو تونن ورفض تصـديق المستحيـل. ما كان هو تونن ليحتضـر لانـه لم يمت بعـد فحسب. كان بمقـدور المـوت النهائي ان يجيء في اية لحظة، بهدوء ودون تطفل زحف ما ينيا عائداً الى الخيمة.

«لم زحفت الى هنـا؟» سأل الطبيب الجـراح. «اني سأمـوت واذ ذاك احني رأسي،» قال ماينيا، مترنحاً من هفواته في اللاوعي. «اذا لم احن رأسي فان الموت سيدركني.»

ترك الجراح هو تونن وامر الطبيب بوضع بعض الضمادات على رأسـه بدأ في فحص ما ينيـا هز رأسـه، اجـل هذا الرجل ايضاً كان سينتهي دون شك في اية لحظة.

جاء الاصيـل سريعـاً، لم يكن هنـاك اخـرون في الخيمـة سوى هوتـونن ومـا ينيـا. لقـد كان أصيـلاً هادئـاً خالياً من الأضطرابات بحيث يجعلك تعتقد ان أصيلاً كهذا سيتكرر دائماً. اضطجعا جنباً الى جنب على الحشـايـا. ترشـح ضوء النهـار عبر جدران الخيمة، انتظـرا. بدأ رأس هوتـونن يتألم شيئـاً فشيئـاً وابلغ ما ينيـا بذلـك، وسرعان مادب الالم في رأس ما ينيا ايضاً.

بعد شهر فقط التحق كل من هوتونن ومابنيا بوحدتيهما. لقد تم فحصهـما من قبـل طبيب واسـع المعـرفـة والـذي عرف سبب عدم موتهـما. بين الفينـة والفينـة في الزمن الماضي ـ خلال الحرب العالمية الاولى ـ كان يحدث ان يصـاب رجـل برصـاصة في رأسه في موضع حساس جداً ويبقي على قيد الحياة. ينبغي ان توجد في الدماغ قناة ما ـ منطقـة تستطيـع الـرصـاصـة ان تمر من خلالهـا دون ان تحدث ضرراً. يجب ان توجد.

«كان هدافاً ماهراً جداً. أخفق في اصابة هوتنن ومابنيا في الرأس.»

هوامش

قمت بترجمة هذه القصة عن الاصل الفنلندي واستعنت ايضاً بالنص المترجم الى الانجليزية

١ ـ شجر حرجي ينمو في المناطق الباردة الرطبة

٢ ـ رمي الانتظام: نار تطلق على طول خندق او صف من الجند

٣ ـ رصاصة تحتوي على مركب كيميائي لتبين خط انطلاق القذيفة بواسطة ذيل من الدخان

علم الاسلوب الادبي طرقه ومشاكله

■ گريـيم هوف

■ ترجمة: كاظم سعد الدين

١ ـ علم الاسلوب والفن الادبي

ان ميـدان علم الاسـلوب والـفـن الادبي فسيـح جداً بحيث لايتسـع المجـال هنـا للقيـام بتسجيل نظامي لتطوره وخصوصاً لان التطورات حصلت في اقطار متعددة ـ بصورة متوازية او متداخلة او متبادلة. وسوف أوجز فيما يلي الموضوعات والمشاكل التي يسعى علم الاسلوب الادبي الى تناولها.

يمكن ملاحظة تبـاين واضح بين الطرق الدقيقة المقتصرة على مدرسة (بالي) لعلم الاسلوب وبين النهج الواسع نسبياً لدى اولئك المهتمـين بالادب باعتبـاره فنـاً. لقـد كان (بـالي) واتبـاعـه مهتمين بتأسيس نظام عام للامكانيات الاسلوبية التي يمكن تطبيقها في كل عمل ادبي وكذلك يمكن تطبيقها في جميع انماط التعبير اللفظي وقد كان عماد نظـامهم اقـامة قاعدة يمكن قياس الانحرافات الاسلوبية بمـوجبهـا وهي عرضـة للتساؤل من وجهة النظر الادبية لاتخاذ لغة وصفيـة غير متحيـزة نمـوذجـاً لكـل اللغة. وقد تكون تلك وسيلة منهجيـة منطقيـة ولكن يبـدو ان في ذلك شيئاً من الانحراف، مادام (بالي) قد أظهر ان اللغة «الطبيعية» ليست من هذا القبيل. ويمكن رؤية التباين في عمل بعض الكتاب الجرمانيين الذين ليست مسألة مراجعهم الاولية قاعدة او طريقة بل الكيان الكلي لعمل فني ادبي. تتجلى الصعوبة ههنا في تمييز اي شيء يمكن ان يطلق عليه «علم الاسلوب» على وجه التخصيص. كيف يختلف البحث الاسلوبي الجيـد التعبير عن الميدان الفسيح غير المنظم للنقـد الادبي ـ نقـد الانـواع الاعتيادية التاريخية او الانطباعية او الادبية المحض، الذي كان من المفروض ان يدخل علم الاسلوب التحسينات عليه؟

ويمكن تصـويـر ذلـك في عمـل (كـارل فوسلر) الكاتب الذي يتمتـع بمعـرفـة واسعـة متنـوعـة. ان مؤلفـه الضخم عن دانتي (الكـوميـديـا الالهية ١٩٠٧ ـ ١٩١٠) بحث عميق مفصل في جميع المسـالـك المتنوعة لثقافة القرون الوسطى التي اشتركت في تكوين فكـر دانتي وان الفصـل الطـويـل عن شعـر (الكوميديا الالهية) هو محاولـة في اعطـاء تحليـل اسلوبي للقصيـدة بكاملها. غير ان محاولة بهذا الاتسـاع الهـائـل تكـاد ان تفتقـر لدرجـة ضروريـة الى الدقة والنقـاء اللذين يتطلبهما التحليل الاسلوبي. ولا يوجد شيء متميز في الطريقة وترتيبها العاطفي ـ انها تعليق ادبي تراثي من نوع مبتذل نوعـاً ما. ويبـدو ان (فـوسلر) استبـدت به فكـرة التحليل الباطني للعمل الادبي، دون القدرة على تقرير تاثيره المضبوط وهدفه. ان كتـابـه عن (بينفينـوتـو جليني) هو في جوهـره دراسة سايكولوجية. ويهتم (فـوسلر) في مؤلفـاتـه الاخرى بدراسة المزايا القومية كما يعبر عنها الاسلوب (فـ «روح اللغة» تشغله الروح الالمانية لدرجة كبيرة بحيث لايتناسب هذا الامـر القـراء غير التيـوتـونيين). والاستنتاج الـذي توصـل اليه (فلوسلر) ويشاركة الاخرون فيه هو ان التحليل الاسلوبي يتطابق مع النقد الادبي في شكله «الموضوعي». انه مجرد نقد ادبي مع استبعاد عنصر التفضيل الشخصي الاعتباطي.

وهنـاك طريقـة اخرى في تعريف علم الاسلوب تجدها في مقالة

«هاتزفيلد» المعنونة «النقد الاسلوبي فقهاً لغوياً يهتم بالفن». لقد اشير الى الفرق، في الحقيقة، في العنوان نفسه: التحليل الاسلوبي هو بكل بساطة فقه لغوي بالمفهوم الالماني التراثي (اي الدراسة الادبية واللغوية)، مع اضافة البعد الجمالي الى ذلك. ان علم الاسلوب لدى (بالي)، وفقه اللغة المقارن لدى (ماير - لوبكة)، ينكران بشدة الاعتبارات الجمالية. لو انه يعاد توجيه جميع خطوط البحث، او بعضها، نحو الامور الجمالية، فانه سيكون لدينا علم اسلوب ادبي. غير ان هذه الاعتبارات المنهجية سرعان ماتصبح عميقة للغاية، دعنا نوضح الموقف بصورة اكثر جلاء وذلك بالتفكير في الموضوعات الواقعية التي استقصى علم الاسلوب اسبابها.

٢ - ابتكارات خاصة معبرة:

ان اقرب الدراسات الى مناهج «بالي» ومدرسته هي دراسة الابتكارات المعبرة الخاصة. ويتجلى ذلك في عمل «كريسوت» و«ماروزو» وعلماء اللغة جزءً من الوسيلة لاكتساب المعرفة الاسلوبية العامة، وهي العدة الاسلوبية للغة. اذا غيرنا النص ودرسنا الابتكار الاسلوبي الخاص المستعمل في عمل فني شخصي، او عمل كاتب شخصي، فاننا سنكون في الحال ضمن المجال الادبي، اننا نتساءل: كيف يستعمل الشكل المتميز للغة لغرض جمالي متميز، او بواسطة اية وسيلة يتم انجاز الغرض الجمالي الخاص. ان دراسة انواع الخاصة للمجاز، والاختيار الخاص للمفردات والاستعمال الخاص لبناء الجمل، تدخل تحت هذا البند. وانني احاول تغطية نطاق هذا الضرب من العمل وتنوعه. فيما يخص هذه الدراسة وجميع انواع الدراسة الاخرى المشار اليها في هذه المقالة، يترتب ان يحال القارىء الى كتاب «هاتزفيلد» القيم: «ببيليوغرافيا علم الاسلوب الجديد» بصدد اللغات الرومانية، وكتاب «علم الاسلوب الانكليزي: ببيليوغرافيا» تأليف «بيلي وبيرتن». والان، لنأخذ على سبيل التوضيح دراسة احد المناهج الاسلوبية الخاصة المسمى «الاسلوب الحر غير المباشر».

ان التمييز النحوي الاعتيادي بين الكلام المباشر وغير المباشر امر معروف لدى الجميع. ولكن لوحظ وجود شكل آخر في الرواية، شكل يكون فيه السياق، والتركيب الشامل، هو الكلام المباشر، في حين يسمح ايضاً ببقاء عدد من العناصر: (بناء الجمل والمفردات). قد يبدو ذلك امراً تافهاً للطالب الادبي الاعتيادي، غير انه يصبح في عمل عدد من الروائيين منهجاً مستخدماً باصرار، بنكهته الخاصة المميزة. وهو مألوف لدى جين اوستن:

«ما كادوا يجتازون البوابة الرئيسة ويلحقون بالعربة الاخرى حتى وجدت ان الموضوع قد انقطع فجأة - فمسك (ايلتن) يدها وطلب اليها ان توليه انتباهها، وراح يبثها حبه العنيف: **وانه يغتنم الفرصة الثمينة - ويعرب عن عواطفه التي يترتب ان تعرفها في الحال، ويأمل - وجلا - أن يموت لو انها رفضته، غير انه كان يعلل نفسه بالامال ان مودته المتوهجة وحبه الفريد وعاطفته، المنقطعة النظير لايمكن ان تفشل في ان تجد لها بعض التأثير لديها، والخلاصة انه يوطد** العزم على ان يجد لديها قبولاً عاجلاً وبصورة جدية.»

(إيما الفصل ١٥).

ان هذا العرض هو شكلياً مايخص السرد (الموضوعي)، السرد، المعروض باعتباره حقيقة واقعة؛ غير ان الاجزاء المطبوعة بالحرف الغامق تنحرف عن هذا - فهي صياغة جديدة لما قاله (مستر ايلتن) فعلاً، وان التعبير هذا بكل غرابته وتقليديته ليس لجين اوستن. ولا لأيما، بل هو لايلتن. على انه يماثل السرد من ناحية بناء الجمل: «لقد وجدت مستر ايلتن يغتنم الفرصة الثمينة ويعرب عن عواطفه» الخ... وكان من الممكن ان يقدم ذلك بطريقة الكلام المباشر: قال ايلتن: «اني اغتنم الفرصة الثمينة، فيترتب ان تعرفي عواطفي تجاهك في الحال، وانني اعلل نفسي بالامال ان مودتي المتوهجة لايمكن ان تفشل في ان تجد لها بعض التأثير لديك.» وفي اماكن اخرى تقدم جين اوستن مثل هذه الاحداث بهذه الطريقة. ومن الناحية الاخرى، يمكن ان يتم ذلك على شكل سرد موضوعي:

«لقد وجدت مستر ايلتن يبثها حبه العنيف» الخ.. ويمكن ان تستمر القطعة هذه بالطريقة الموضوعية غير المتحيزة. وان ما في ايدينا فعلا، هو شكل وسط بين الاثنين.

لقد لاحظ «بالي» ذلك الشكل لاول مرة في مقالة له عام **١٩١٢** وسار في برنامجه وصار يدرس ذلك باعتباره ابتكاراً لغوياً سائداً. وبعد ثماني سنوات لاحظ (بروست) في مقال له في مجلة «نوفيل ريفو فرانسيز» استعمال (فلوبير) لهذا الاسلوب، دون ان يعلم ان ذلك قد لوحظ قبله. وقد اجابه «أ. تيوديه» في رسالة له؛ وبعد سنتين اخرج دراسته عن (فلوبير). وفي الفصل الرائع عن اسلوب (فلوبير) يحتل نقاش هذا التأثير الخاص مكانة متميزة. ومنذ ذلك الحين نشأ ادب ضخم بهذا الصدد. (انظر اولمان، الاسلوب في الرواية الفرنسية ص ٩٤-٩٨). ولقد تتبعوا الشكل عوداً الى (لافونتين)، ويصبح اكثر شهرة في اواخر القرن الثامن عشر، وكاد ان يكون ممارسة قياسية في الادب القصصي للقرن التاسع عشر، سواء في الفرنسية او الانكليزية او الالمانية.

لقد كان كثير من نقاش هذا الابتكار تحليلاً تكنيكياً لمختلف

مظاهره في تركيب الجمل وبعضه تافه، غير ان الطريقة عموماً لها اهمية ادبية واضحة. ومن الجلي انها ترتبط بالميل لتقليل دور الراوية المتنوع المؤهلات، من اجل تجسيد وجهة نظر الشخصيات في بناء الرواية. لذلك فهي جزء من الحركة العامة في الادب القصصي منذ اوائل القرن التاسع عشر فصاعداً. ويمكن جعل ذلك ممتعاً بطرق مختلفة، ويمكن ان ينبثق من الرغبة في التقديم اكثر من الرغبة الاخبار عن احداث القصة. ويمكن ان يكون وسيلة في ادخال ذاتية الشخصيات، وتصوير حياتها الداخلية، في الوقت الذي يحفظ مقداراً من السيطرة الابداعية اعظم مما يمكن القيام به باستعمال الكلام المباشر البسيط. وهذه هي الحال في الغالب فيما يخص فلوبير. وقد يوجد ذلك من اجل اضفاء نكهة من الحيوية ولوناً على القطع ذات السرد الوظيفي المجرد:

«ظل (مستر ويستن) مدة نصف ساعة في دهشة وأسف، غير انه اخذ بعد ذلك يدرك ان مجيء (فرانك) بعد شهرين اوثلاثة اشهر سيكون افضل خطةً، واحسن وقتاً، واجمل جواً، وانه سيكون قادراً دون ادنى ريب، ان يمكث معهم مدة اطول مما لو جاء اكثر تبكيراً.»

(إيما الفصل ١٨)

ان الكلمات الغامقة بنغمتها العامية الجافة، البهيجة هي من الواضح كلمات (مستر ويستن)؛ وقد قدمت وكأن متكلماً نشيطاً راح بصورة شبه لاشعورية عند تقليده في سرد الاحداث وحديث الاخرين. لعل اهم من ذلك كله، الاسلوب الحر غير المباشر، مع تنظيمه وجهة نظر المؤلف ووجهة نظر شخصياته، الذي يصبح اداة لنقل السخرية. لذلك فانه واحد من اهم الوسائل التي يمكن للمؤلف ان ينقل احكامه وتقييماته بدون تعليق مقحم بصورة واضحة. ان فحص طرق «فلوبير» (من جانب بروست وتيبوديه واولمان وغيرهم) قد بين ان الابتكار قد اصبح جزءً متكاملاً من بنية نثره، ونهجاً يحصل بواسطته على بعض اكثر التاثيرات تميزاً. لقد اقنعني فحص طرق (جين اوستن) ان الشيء نفسه يصح معها. ولايمكن اثبات اي من ذلك بدون الفحص المفصل للتكنيك اللفظي الذي ندعوه «علم الاسلوب».

في حقل الرواية، هناك نوع من التحري اكثر اتساعاً الا وهو دراسة الطريقة السردية عموماً ـ المتكلم مقابل الغائب، السرد المباشر يقوم به قاص واسع المعرفة، او استعمال وجهة نظر الشخصيات، الحوار الداخلي، طرق «تيار الوعي»، وهلم جرا. ان الدافع لمثل هذه التحقيقات كان قد عرضه بصورة واسعة هنري جيمز في مقدماته، وهناك مثال حديث هو دراسة (ويان بوث) الشاملة الرائعة بعنوان «بلاغة الادب القصصي». اما في الشعر في الميل كان اوسع نحو دراسة المؤلفين افراداً، غير ان استخلاص صفات، مثل الفطنة والتهكم، التي كان لها دور واسع في النقد الشعري الحديث، لهو ايضاً تحر عن الابتكارات الاسلوبية الخاصة. ومرة اخرى فانه يمكن ملاحظة الانفصام بين «علم الاسلوب» والنقد العام. تسعى الدراسات الاسلوبية شكلياً ان تكون حيادية وموضوعية، وفي النقد الاكثر عمومية غالباً ماتكون الملاحظة والتحليل في خدمة غاية أخرى. ومادامت هناك احكام تقليدية دوماً لابد من اعادة فحصها، ومادام كل عصر له متطلباته الخاصة به فلا بد ان يكون ذلك دوماً كذلك، غير انه يترتب ان يكون ذلك احد وظائف علم الاسلوب في معناه الاضيق من اجل اعطاء النقد المتحيز مادة سديدة للعمل فيها.

ان الابتكارات الاسلوبية الاخرى التي يمكن دراستها بطرق مشابهة تكاد لاتحصى: ترتيب الكلمات، التكرار، الانماط الايقاعية والموسيقية، الاستعارة، المجاز، اللون المحلي، والتأثيرات المنسجمة المتزامنة. من الواضح ان بعض تلك الامور ذات مدى ومركزية اعظم من الاخريات: غير انه يمكن ان نجد عموماً ان اية خصوصية اسلوبية بارزة الى درجة اصيلة وملحوظة لدى كاتب معين يمكن ان تكون مفتاحاً لنهجه الفني. يميل نقاد الادب غير المعتادين على التحليل الاسلوبي الى الشك في اهمية مثل هذه التحريات. انهم في الحقيقة غالباً مايبدون غير واعدين من الناحية الخارجية، ان استعمال مثل هذه الدراسات حقاً او القيام بها يمكن اختبار قيمتها باعتبارها طريقة في العمل الفني الادبي يجب ان نضيف ان كثيراً من هذه البحوث الاسلوبية مقصورة بصورة عامدة على الملاحظة والتحليل والتسجيل. وهي تعطي انطباعاً عن عدم الكمال للناقد الواسع الادراك. وتصبح دراسات ادبية موثوقة فقط لدى استعمال الملاحظة اللغوية ـ عندما تستخلص النتائج منها التي تنورنا بشيء من الاهمية عن طبيعة العمل ومعناه الكلي.

٣ ـ الاسلوب الشخصي:

ان اكثر الامور المألوفة في دراسة الاسلوب هي دراسة الاسلوب الشخصي لكاتب من الكتاب. وان التأكيد الرومانسي على الاسلوب باعتباره التعبير عن الشخصية الفردية قد جلب ذلك انتباه حتى القراء غير الادبيين، وان الانتقاص من النظرة المعبرة المابعد ـ رومانتيكية قد وضعت هذا المنهج الخاص تحت سحابة. غير انه ليس ثمة حاجة الى عبور من الدراسة الادبية الى السيرة المحظورة، وفي الحقيقة ان دراسة الاسلوب الفردي يمارس عالمياً على مستويات متنوعة من الحنكة التكنيكية. ان العمل الادبي هو بناء لفظي، وحتى الناقد المهتم اساساً بتاريخ الافكار او التضمينات

الاجتماعية للادب قلما يستطيع ان يتقدم وراء نطاق التعليمات بدون الانتباه الى الطريقة التي تستعمل فيها الكلمات، ويمكن ان نسأل مرة اخرى كيف تختلف دراسة الاسلوب عن النقد الادبي العام. ان الجواب العريض لذلك هو ان في كثير من انواع النقد الادبي قد يكون الانتباه الى البنية اللفظية متقطعاً، وغالباً ما لاينتبه الى نفسه، وغالباً مايكون غير منتقد لوسائله الخاصة. يبدأ كثير من النقاد من السيرة أو من التاريخ الفكر ويصلون الى دراسة العمل الادبي نفسه عند النهاية فقط. ان السمة المميزة للدراسة الاسلوبية انها تبدأ من العمل الادبي نفسه، من الكلمات والطريقة التي ترتبط فيها القطعة الكتابية الخاصة. وليس ثمة حدود يخطر على طالب الاسلوب تجاوزها، ولكنه يبدأ على الاقل من نقطة ايجابية ويمكن تحقيق هويتها.

ان من يبدأ النظر في هذه القضايا سوف يذهل في الحال للمقدار الهائل من امثال هذا العمل في اللغات الرومانسية وقدرتها في اللغة الانكليزية. ان الميل الى الفصل بين الدراسات اللغوية والادبية في العالم الناطق بالانكليزية يعني ان القلة من طلبة الادب نسبياً قد كانوا راغبين في البدء من التفكير العميق باللغة. في الحقيقة، ان التفكير بلغة الكاتب يأتي في الغالب على شكل «كريمة» فوق «الكيك» بعد التعامل مع كل وجه من وجوه عمله، ان ادعاء علم الاسلوب يستقر اساساً على فرضية ان ابعد مجالات فن الاديب، واعماق تجربته العاطفية، وشموخ التبصر قد عبر عنها فقط عن طريق الكلمات ويمكن فهمها فقط عن طريق فحص فنه اللفظي. وحتى ولو ان هذا الادعاء قد سلم به، فيجب ان يسلم ايضاً بان هناك صعوبة حقيقة في القيام بالانتقال الى هذه الاعتبارات الاوسع من الملامح الخاصة للمفردات وبناء الجمل الذي يبدأ به دارس الاسلوب عموماً، وان الطرق المختصرة للانواع المختلفة امر ممكن حصوله. وان معدات الدارس اللغوي غالباً ماتختلف عن معدات الدارس الادبي، فالاول يميل الى الملاحظة الايجابية، والثاني يميل الى الادراك الحدسي والتأمل. بعيداً عن الفروق المزاجية لهذا النوع، هناك مصاعب حقيقة في الطريقة. واننا نميل الى درجة عضال ان نظن ان الافكار حقيقة مطلقة وان الكلمات ثوبها الطارىء، ولعل لهذه النظره مبرراً معتبراً في مجالات واسعة. ولعل الكاتب الشارح الذي يعمل في نطاق عرف راسخ لايعرض شيئاً ذاتياً او متميزاً في طريقة تناوله الكلمات ولعله يقدم مادة قليله لدارس الاسلوب من اجل العمل فيها. وحتى عندما يدرس الطالب الادبي كاتباً خيالياً فانه قد يجد في الغالب انه قد تدرب قليلا في ادراك العلاقة المتبادلة بين الصفة الادبية المدركة بالبديهة والوسيلة اللفظية الدقيقة التي تحدث بواسطتها. ان هذا النوع من التدريب بالضبط هو الذي تقر دراسة الاسلوب بتقديمه. ولكن يجب الاعتراف انه مر بعض الوقت قبل ان تصل دراسة الاسلوب الى هذه النقطة.

لدينا في احد الاطراف المنهج اللغوي البحت وهو يميل الى العمل بالتراكم، بالبيان المفصل للصفات الاسلوبية لمفردات المؤلف، وتراكيب الجمل وخصوصيات بنائها، والمجاز وغير ذلك، مسجلة وفق مخطط مقرر سلفاً. ولم تستخلص نتائج ادبية في عمل اقدم كثيراً من هذه القبيل. وان مالدينا فعلياً هو تراكم من البينات التي يمكن ان يستند عليها مثل هذه النتائج وليس اكثر من ذلك. وان التأثير الا بعد لهذا الاجراء هو انه في البيان المفصل قد يكون كثير مما هو مسجل مضيعة للوقت فعلياً. وان كثيراً من المزايا الموصوفة ليس فيها من الخصائص المميزة شيء، ولا تؤدي الى زيادة الفهم الادبي. وان كثيراً مما قدم ليس ثمرة الملاحظة الموثوقة وانما ينتج من التطبيق الميكانيكي لخطة مقررة. انها هيمنة مثل هذه الدراسات التي اما ينكر فيها مثل هذا البعد الجمالي او لم يتوصلوا اليه مما ادى الى بروز الشك في العمل الاسلوبي بين طلبة الادب. ان كثيراً من ذلك سوف يعتمد بصورة طبيعية على طبيعة الكاتب تحت الاعتبار. ان الروائي الهين مثل «ترولوب» قد لايهب في الوهلة الاولى الا قليلا من المادة لاجل التحري الاسلوبي. ولكن ينبغي ان نتذكر ان روح الدعابه لديه، وانسانيته وفهمه للمجتمع في عصره وكل الصفات التي نجدها لديه، قد جسدت عن طريق الوسيلة اللفظية ويجب لذلك ان تنفتح مبدئياً الى التحري اللفظي. اما في حالة الكاتب المعقد والصعب مثل (مالرميه) فانه من الجلي يتطلب التحرى الاسلوبي. ويحتاج بناء جمله ايضاحاً لكي يكون مفهوماً. ويظن ان مفرداته غالباً ماتكون نقية للغاية واننا بحاجة ان نعرف من اية مصادر استقاها. وغالباً ما يقال ان اسلوبه قد تأثر كثيراً بدراسته الانكليزية. غير ان الطالب سيحتاج الى معرفة فيما اذا كان هذا الامر كذلك؛ فيما اذا كان بناء المجلة الانكليزية يقوم حقاً باي شيء لتفسير السلوك الاستثنائي لجمل مالرميه. لقد قام (ج شير ر) بتحري هذه القضايا في دراسته الرائعة التي، رغم عدم اخذها المعاني بعين الاعتبار، وعدم اخذها المغزى الكلي واهمية فن مالرميه، تنجح في كونها مقدمة تمهيدية لاغنى عنها لكل فهم اوسع. وما دام في حالة مالرميه قد بلغ اهمية قصوى في صراعه المعقد مع وسائل التعبير، فان دراسة محددة متأنية مثل هذه الدراسة يمكن ان تكون ذات اهمية ادبية عظمى.

وفي الطرف الآخر من هذه المناهج اللغوية لدينا النقد الادبي الذي يتناول القضايا الاسلوبية في طريق غير نظامية للغاية. ان

مثل هذا النقد عرضة لتوجه اسئلة بدون اقتراح اية وسيلة جديرة بالقبول للاجابة عنها، في الوقت الذي يبقى من جهة اخرى غير مدرك ان هناك اسئلة حقيقية يمكن ايجاد اجوبة يمكن التحقق منها تقريباً. ان هذا النقد في احسن الاحوال قد يحرز استبصاراً حدسياً او يبلغ قيمة منهجية في تغيير إتجاه الافكار الادبية. ان مقالات (ت. س. اليوت) عن (مارفيل) والشعراء الميتافيزيقيين و(دريدن) هي من هذا القبيل. وهذا النقد في أسوأ الاحوال ليس الا رأياً لاهياً. ونضرب مثلاً على ذلك مقالة (ف. و. ليفز) الشهيرة عن شعر (ملتن). ان هذه البرحاء الغريبة التي كانت مقبولة باعتبارها مشاركة في الادب لهي دليل على مدى انحطاط المستوى الفكري للنقاش الادبي في انكلترة الذي هبط اليه في غضون الثلاثينات والاربعينات. ان التحليل الاسلوبي يجب ان يبدأ بالخضوع الى العمل كما هو في حد ذاته. ان مقالة (ليفز) تبدأ من حكم أعد سلفاً - حكم ثانوي، مادام اقتناعه ان (ملتن) قد ازيح عن مكانه انما هو مجرد تبسيط في الافكار التي حققها (ت. س. اليوت) في المقالات المذكورة اعلاه. ان ادانة اسلوب (ملتن) يؤيده التحليل او الوصف الدقيق. لقد قدم اقتباسات طويلة ولكن لم يفصل شيئاً بصددها. ان القول الفصل لاستاذ المدرسة القديمة ان (ملتن) كتب بلغة انكليزية كأنها لغة لاتينية لهو قول مكرر ولكن لم يقدم اي دليل على بناء الجمل غير ان الحجة تدعمها البلاغة بصورة كاملة بطريقة اخرى. ان النموذج المقترح مقارنته بـ (ملتن) هو (شكسبير) - اي مقارنة شاعر ملحمي بشاعر درامي؛ شاعر يكاد يكتب كلياً عن احداث وموضوعات بعيدة عن هذا العالم، يقارن بشاعر يكاد يكتب كلياً عن احداث وموضوعات من صميم الارض. اذا كان هذا نقداً، فان التمييز بينه وبين التحليل الاسلوبي سيكون واضحاً ومع ذلك فان هذا سوف يحول فكرة النقد الى امر لامعقول ومن العدل ان نضيف ان هناك امثلة كثيرة من الوصف النقدي التي تبدأ من رأي متحيز او من الرغبة في اثبات هذه النقطة، لاكما يفعل المحلل الاسلوبي، ولكن نقوم بمحاولة اساسية في الفهم: وبعض هذه الامور قام بها (ليفز) نفسه.

ان دراسة الاسلوب المؤثرة لابد ان تستمر في مكان ما بين هذين الامرين - بين الخط المتزمت لعلم اللغة والنقد الموضوعي. انه لمبدأ في النقد الحديث جداً ان يتضمن الوصف تقييماً، غير ان ذلك امر مشكوك فيه. ان النقد الدقيق والمحايد الى درجة قيمة ليس امراً مستحيلا ولا امراً غير نافع. ويكاد الوصف الاسلوبي ان يعتمد الى درجة يتعذر اجتنابها على المقارنة بنموذج من النماذج ويجب ان يكون هذا النموذج مناسباً. ويمكن النظر الى لغة الروائي في ضوء لغة الحياة العامة. ولكن فيما يخص الشاعر الملحمي في التراث الكلاسيكي فان الحديث في هذه المواضيع لن يكون له إلا معنى ضئيل. وليست دراسة الاسلوب بحاجة الى استخدام الحذلقة الثقافية او الاسراف في الوعي الذاتي للنظام. ان النقاد الفرنسيين بخاصة يقدمون امثلة كثيرة مشرقة عن دراسة الاسلوب موجهة

بذلك الإحساس العظيم بالمسؤولية تجاه اللغة التي يتفوق فيها النقاد الفرنسيون عموماً على الانكليز، وموجهة ايضاً بروعة ووضوح المقالة الادبية الاعتيادية الخالية تماماً من الحذلقة او التصنع يمكن بطبيعة الحال ان يتم الشيء نفسه بطريقة اكثر تقليدية وتصنعاً. ان الكتاب الالمان بصورة خاصة يميلون ان يكرسوا انفسهم للنظام وان يكتبوا للقارىء المثقف العام. ان ماينبغي ان تتصف به الدراسات الاصيلة للاسلوب الادبي عموماً هو ان لاتكون مجرد فهرس للسمات اللغوية، وانما توجه الى فهم العمل الفني.

ان مثل هذه الدراسات عرضة ان تترك قائمة البيانات المفصلة الكاملة وان تكون اكثر انتقائية في طرقها. ولكن كيف يتم انتقاء المزايا الاسلوبية لاجل الفحص مبدئياً؟ هناك دائماً خطر الانتقاء الالزامي المجرد للمزايا التي يصادف ان تستوقف رقيباً خاصاً، لاسباب عرضية اوذاتية. ويمكن في الغالب تحاشي ذلك بوضع دراسة الاسلوب الفردية في اطارها التاريخي ويقارن التعبير الفردي للروائي بالكلام الشائع او الاسلوب. السردي العام لزمانه، ويمكن ابراز التعبير الفردي للشاعر بروؤيته على أنه انحراف عن الممارسة العامة للمدرسة الادبية، كما نقارن، مثلا، لغة (جيرار مانلي هوبكنز) بعمومية لغة الشعر الفكتوري. ومن الجلي انه اذا اعطى ذلك نتائج نافعة فمن المهم اختيار الاطار الصحيح للاسناد بيد اننا يمكن ان نناقش الامر بطريقة مختلفة تماماً، فيمكن ان يقال ان أية نقطة في المادة الادبية يمكن ان تكون وسيلة للوصول الى عمل المؤلف وان اي منهج اذا طبق بصورة جيدة فانه سيؤدي الى مركزه.

ان مقالة ممتعة للغاية بقلم (جورج رسيتوفر - هانلتن) بعنوان «مقالة الواشي» تتوصل الى ملاحظات نفاذة عن شعراء انكليز معاصرين بفحص استعمالهم لاداة التعريف. ان اكتشاف السمات الاسلوبية الناجحة لهو عموماً مسألة تجربة وموهبة حدسية.

من المناسب ان نسأل ماذا ينبغي ان يكون هدف دراسة الاسلوب الفردي. وان كثيراً من العمل اللغوي الذي ناقشناه يبدو غير مضطرب بهذه الاعتبارات، ويبدو انه يعتبر دراسة الاسلوب غاية في حد ذاتها، ويكون راضياً بمجرد درج خصوصيات تعبير المؤلف وقلما يمكن، على هذا الاساس، تمييز الطرق المجردة من

الصفات المعبرة المهمة ، او العادات التافهة والعريضة من وسائل التعبير الخيالي المهم العميق . واذا تخطينا تلك الحدود ، فلعل اوضح الاهداف واكثرها في دراسة الاسلوب الفردي قد كان هدفاً سايكولوجياً ـ واذا اردنا ان نرى حزمة من المزايا المعبرة جزءً من المجموع الكلي ، فان المجموع الكلي الذي يبدو بصورة اشد وضوحاً انه يقدم نفسه هو شخصية المؤلف . ان فيض المرح المفرط والمعرفة الساخرة ، والصياغة اللفظية المسرفة لدى (رابالية) والرزانة المرمرية الواعية لذاتها لاسلوب لاندور ـ كل تلك الامور يمكن رؤيتها بسهولة باعتبارها تعبيرات لنمط خاص من الشخصية ، وليس من العسير القيام بعلاقات متبادلة من هذا القبيل . وان مثل هذه الدراسات يمكن ان تكون ايضاً من باب التحليل النفسي ، وقد تنتهي بان تأخذنا الى خارج نطاق الادب كلياً . غير ان الموازنة الساذجة لما يبوح به الكاتب في عمله بشخصيته التاريخية امر غير مؤكد تماماً . وان الصفاء الجليل لاتجاه (لاندور) الادبي يبدو انه كان دفاعاً واسعاً ضد المزاج الخاص العاطفي المضطرب . يحصل لدينا دراسة اكثر منطقية وعطاء اذا غيرنا الاصطلاحات قليلاً . واذا نقلنا انتباهنا من الشخصية التاريخية للكاتب الى شخصيته الخلاقة والى وظيفته الخيالية . ولا يكفي ان نعتبر الاسلوب ، اذا تحدثنا مجازيا ، الخط (اليدوي) الشخصي للفنان ، وان نبحثه كما يبحث الدارس الخط الحقيقي للكاتب . وان محلل الاسلوب الادبي يدرس المؤلفات الفنية وليس انماطاً منوعة من الشخصية الانسانية . واذا كانت هذه المؤلفات نتاج مزاج خاص فانها قد تكون ذات اهمية سطحية ، غير ان الغرض الحقيقي لبحث الطالب هو المبدأ الجمالي المنظم .

واذا كانت الدراسة عن عمل مفرد واحد ، او دراسات عن اعمال مفردة ، فاننا نستبدل ، على نحو جلي للغاية ، علم النفس بفحص الانتاج الفني نفسه . يبدأ اغلب النقد بدراسة البناء الرئيس ـ الحبكة او الشخصية ، الفكرة او الشعور . وان دراسة الاسلوب تبدأ كما هي عند الطرف الآخر للميزان بالمظاهر اللفظية الدقيقة ؛ وليس هذا ضرباً من المنهج فقط ، فهو يضم نوعاً من الايمان ـ الايمان الذي يتم بواسطة الفحص الجوهري الدقيق للبنية اللفظية حيث يمكن بلوغ الكيان الصادق للفن الادبي . ويمكن رؤية الحركات بهذا الاتجاه في كل مكان في الكتابة النقدية الحديثة . يرى ولسن نايت مسرحية شكسبير مجازاً موسعاً . وبميل (ت . س . اليوت) الى الانتقاص من اصالة فكر الشاعر واهميته ، ويركز الانتباه على وسيلته اللفظية . ان الهدف المنطقي لهذه العملية يجب ان يكون انتباهاً للوسيلة اللفظية اكثر دقة من النقد غير الرسمي والحدسي الذي يمكن ان يحققه عموماً . وهذا هو مايهدف ان يقدمه تحليل الاسلوب .

ان دراسة الاسلوب الفردي المعبر عنها بهذه الطريقة قد تتوسع من الوصف اللغوي الصرف من اجل احتواء اي شيء يوجد في النقد العام . ولكن هناك بعض الاستثناءات . ان مقالة (ليفيز) عن شعر (ملتن) هي في الاساس مقالة تفنيدية منحازة في قصدها وهي لاتهدف الى الوصف الدقيق للغة (ملتن) وايقاعاتها . بل هي تخطيطيه ـ ، موحية عالية التلوين . ولاتهدف ايضا الى النفوذ ، بالتعاطف ، والفهم ، الى صميم شعر (ملتن) ؛ انما غرضها هو تغيير اتجاه الذوق . وان الميول من هذا النوع امر مألوف تماماً في النقد ، ولو انها الى درجة غير مبالغ فيها عادة . وهناك اسباب مختلفة ، بعضها يمكن تصديقها وبعضها اقل من ذلك ، فقد يهدف الناقد من ورائها الى تلقين قرائه وجهة نظر معينة ـ اكثر مما يهدف الى زيادة معرفتهم . ان نقد الشاعر غالباً مايكون دعاية مغلفة لعمله الخلاق اولعمل اصدقائه ؛ ان نقد رجل منشغل بالمناظرات الادبية لزمان انما هو دعاية لجماعة او لحزب اومذهب فكري . وان التحليل الاسلوبي يهدف من الناحية الاخرى ، الى الموضوعية ، حتى ان بعضهم قال ان غرضه هو المعرفة العلمية للادب . ان جميع الادعاءات لتحويل الدراسة الادبية الى علم أمر مشكوك فيه للغاية ، فمن الصعب تصور وضعية الامور التي ستصل اليها دراسة اسلوب المؤلف الفرد في الحالة التي لاجدال فيها للدليل العلمي ،

وسيكون هناك دائما متسع في تضارب الاراء بصدد توزيع التأكيد ، والاهمية النسبية للسمات المختلفة الملحوظة ؛ ولكن من الممكن موضوعياً تعيين وجود سمات لغوية معينة ؛ ومن الممكن ترتيب تلك الامور في نظام ملزم منطقياً ونفسياً ؛ ومن الممكن ربط هذه الامور سوية في حجة يمكن ان تبلغ على الاقل درجة عالية من الاقناع ان لم تكن الى حد التحقيق . ولا يرغب احد ان يمسح العناصر المشايعة والتأملية من النقد كلياً ، غير انه يوجد كلام كثير يقال بصدد تأسيسها على قاعدة من التحليل والوصف المتفق عليه والممكن اثباته .

ان دكتور جونسن ، كاتب النثر ، لديه اسلوب متميز جداً ، واضح الاختلاف عمن جاء قبله تماماً . وان الطريقة الواضحة لدراسة اسلوبه هي تميزه عن اسلوب عصر (سويفت) و(اديسن) . ان بعض ملامح بنائه للجمل ، مثل استعماله المتواصل للطباق ، تسترعي الانتباه العاجل . على انه عندما نبدأ بالتحقيق في الوظيفة والغرض من تركيب الجمل المتوازن والطباقي ، فاننا نطأ في الحال على ارض رخوة . يبدو ذلك للمراقب السطحي انه يماثل شيئاً

مؤكداً، سليم الفطرة، منطقياً في عقل (جونسن)؛ غير ان اختباراً دقيقاً يجعل ذلك يبدو اقل احتمالاً. ان كثيراً من طباقه يتحول لدى الفحص ليكون زخرفياً اكثر من كونه وظيفياً؛ فهي لاتكاد تخدم اي غرض منطقي، انما تبدو انها وجدت لان (جونسن) كان يستمتع بها، ومن هناك يمكن ان نذهب لدراسات اراء (جونسن) النظرية لغرض الانشاء. واعتقاده ان الحقائق المهمة تعرف كلها مسبقاً، وان وظيفة الكاتب هي عموماً تقديم المألوف بطريقة مذهلة مؤثرة. ويفسر هذا بعض ملامح اسلوبه النثري الشكلي والمتوازن وليس جميع الملامح. وهناك مقدار كبير متروك يبدو انه يحتوى عنصراً من التلاعب المجرد بالالفاظ وبهجة في الصياغة اللفظية من اجل ذاتها، بهجة يمنعها دائماً عقل متزن، مسؤول، متكيف خلقياً. واننا لو واصلنا المسير على هذه الخطوط نفسها فاننا سوف ننتقل الى وصف الطبيعة الكاملة للدافع الخلاق لدى جونسن.

على انه لايجدي عموماً دراسة مؤلفات (جونسن) النثرية باعتبارها اهدافاً جمالية فردية. فلقد كان كثير من عمله مؤلفاً لمناسبة خاصة في اصله وكان نفعياً في غرضه. ويكاد ان يكون جميعه جزءً من عملية متواصلة في التأمل والتفكير وتقديم المعلومات للدراسة اللغوية واستخلاص الدروس الاخلاقية اكثر من قيامه بالابداع الخيالي الكامل. ولا نميل إلا قليلا لمناقشة اسلوب الشاعر الغنائي، مثلا، في هذه الاصطلاحات الكلية. والشاملة، لاننا نتوقع ان تكون كل من انتاجات الشاعر الغنائي وجوداً متأصلاً ذاتياً. فلو اننا اخذنا قصيدة غنائية تأملية بارزة مثل «قصيدة الى العندليب» لـ «كيتس» او «صباح يوم الاحد» لـ «ولاس ستيفنس» فاننا لانكاد نفكر بمناقشتها باعتبارها جزءً من النهج الاسلوبي العام لشاعرها؛ انما نتمنى، من غير ريب، ان نتوصل الى فهم شكلها الاجمالي ومعناها بعد ان نبدأ بلغتها والانميل الا اقل من ذلك الى الانتقال من عمل المؤلف الى فكرة لسبب بسيط هو ان العمل نفسه امر معقد للغاية وكامل جداً بحيث يسيطر على انتباهنا جميعاً.

٤ ـ اسلوب الفترة

ان اوضح التطورات لدراسة الاسلوب الفردي هي امتدادها الى اسلوب الفترة بكاملها. على ان ذلك يطرح مصاعب معينة ففي الوقت الذي ندرس عمل احد المؤلفين فانه لدينا مقدار محدد من المادة لاجل فحصها؛ واننا لو مددنا الفحص الى عمل الفترة بكاملها فانه سيوجد لدينا مادة اكثر يمكن ان نتناولها بالبحث وسوف يظهر في مسألة الاختيار. فكيف يتم الاختيار؟ لو اننا اخترنا دراسة فترة عن طريق اشهر القطع الادبية واكثرها تميزاً فانه يواجهنا دوماً الخطر الذي يحتم حالة تلك القضية. اننا نختار الدليل الذي يناسب الجواب الذي يدور في خلدنا. يحصل ذلك احياناً لدى الشعراء الرومانتيكيين. واذا ركزنا على صور منتقاة من «البحار العجوز» و«تعميم واستقلال» مثلاً فاننا نميل الى نسيان مقدار ماسيبقى من القرن الثامن عشر في (ووردزورث) و(كولرج) وسرعة عودتهما الى اسلوب حياة القرن الثامن عشر في اوقات يكون فيها حفظ خيالها واطئاً. وانني اعتقد من الناحية الاخرى اننا جميعاً نتفق على ان اسلوب الفترة تؤلفه اشد العقول الادبية اصالة في اكثر لحظاتها قوة ـ «رسالة الى اربوثنوت»، ختام الدنسياد، اكثر من المقدار غير المتميز لكتابة الدوبيت (لمقطع ذي البيتين) في ذلك الوقت؛ وكنز اكثر من ويلكي كولنز.

ان المفردة والصورة وبناء الجمل ونسبة الاسماء الى الصفات والعبارات الاسمية الى الافعال ـ كل تلك الامور تسير من اجل تكوين النكهة المتميزة لاسلوب الفترة؛ ويمكن ان تبحث جميعاً على اساس كمي واحصائي. واذا حصل ذلك فان النتيجة يمكن ان يكون لها بعض الحق في الادعاء العلمي، غير انها لايحتمل ان تكون ذات اهمية ادبية كبيرة. تظهر هذه المصاعب في اعمال (جوزفين مايلز) في اساليب الفترة في الشعر الانكليزي. اذا كنا نمتلك فكرة مركبة غامضة عن الاسلوب النثري الكلاسيكي المحدث (في انكلترة) والمفردات الشعرية الرومانتيكية، فان ذلك امر لاريب صحيح. اما الى اي مدى نستطيع ان نفصل اي شيء من اجل ان نجعل ذلك اكثر دقة، والى اي مدى يستحق ذلك القيام به، فهو مسألة اخرى. في دراسات الاسلوب الفردي نسعى من اجل ان نفهم العمل الفني، او الدافع الكلي الخلاق للفنان الفرد، في دراسات الفترة نستطيع ان نتوصل الى ذلك التجريد غير الواضح والمتناقض ذاتياً، الى فكر العصر. ومما هو جدير بالاهتمام ان طلبة القارة الاوربية يميلون الى اعتبار ذلك التجريد، وهو اسلوب الفترة، شيئاً مادياً اكثر مما يميل الناطقون باللغة الانكليزية لقد جرت محاولات لتعريف «الباروك» و(الاسلوب المتكلف) واسلوب «الركوكو» ومما هو جدير بالملاحظة ان التعبير مستعار من الفنون البصرية: ويبدو ان كثيراً من هذه الدراسات تحاول ان تطبق الطرق التي استعملها (ولفلن) في كتابه «مبادىء تاريخ الفن» ١٩١٥ لدراسة الادب، يميز (ولفلن) في هذا الكتاب الفريد الاهمية في بابه بين التخطيط الطولي والملون، بين المستوي والمتراجع بين الشكل المغلق المفتوح، وهلم جرا. وعلى هذا الاساس يحاول التمييز بين اساليب الفترات المختلفة. وليس بمستطاعي ايجاد سبب وجيه لماذا لايستعمل الاسلوب نفسه في الادب، وعلاوة على ذلك فانه من الناحية العملية تبدو دائماً نتائج اي من مثل هذه

المحاولات مجدية غير مؤكدة. ولعل الصور في تاريخ الفن يمكن ادراكها بصورة اسرع. ولعل عزل الصفات الخاصة بهذه الطريقة عند البحث في الادب يمنع كل درس مناسب للمعنى، وان دراسة الاسلوب الذي يفشل في مواصلة البحث في المعنى محكوم عليه بالعقم. لعل هناك واقعية وخصوصية في الفكر الادبي الانكليزي الذي يجعل الامر متنافراً بصورة اساسية في مثل هذه الدراسات. ويبدو ان افضل المؤلفات الانكليزية من هذا القبيل تحصل بصورة طارئة وفي غضون عمل اشياء اخرى، ويبدو ايضاً انها تسير باسرع مايمكن من العام الى الخاص. ان (جفري تيلوستن) لا يعطينا تعميمات عن الاسلوب الشعري الكلاسيكي الحديث بل وصفاً دقيقاً اميناً للغة شعر (بوب) الوصفي والرعوي، اما (هيلين كاردنر) فتترك التعميمات عن الشعر المتيافيزيقي، وتميل بدلا من ذلك الى ان ترينا الفردية والتنوع بين شعراء تلك المدرسة.

في تعريفنا الادبي، يكون التصنيف والتمييز عرضة للظن انه تمرين عقيم بصورة خاصة. وات تأسيس مفهوم (للمباروك) او الاسلوب المتكلف في الادب، ثم تعيين (ملتن) للاول و(دون للثاني امر لايبدو مقنعاً ولا مرضياً. غير اننا قد نكون مخطئين. غالباً مايراودني الشك ان مؤرخي الفن، بمدارسهم واساليبهم وفتراتهم، يمتلكون السيطرة على مادتهم وتطورها التي يبدو ان مؤرخي الادب يفتقرون اليها. ويبدو لكثير من طلبة القارة الاوربية يعتبرون عدم رغبتنا في تناول مثل هذه الافكار مثلاً آخر لعدم قابليتنا المعروفه لتخطي التجريبية المجردة.

ان كل ماقيل عن محاولة ايجاد اسلوب فترة من الفترات يمكن ان يقال بتاكيد اكثر على محاولة تعريف اسلوب الادب القومي بكامله. جاء حين من الوقت كان يعتبر كون الكاتب انكليزياً على نحو مميز غير ان ذلك ينتمي الى الروح الوطنية البسيطة المريحة اكثر من انتمائه الى التفكير الادبي. لقد ترك الامر عموماً للالمان ان ينقلوا دراسة الاساليب القومية على وجه الخصوص الى مجال المحاولة الفكرية الجادة. وتوجد امثله على ذلك في اعمال (فوسلر) و(كرتيوس) واحيانا لدى (سبايزر) واننا نميل الى النظر الى هذه

المحاولات بعين الريبة عدم الاهتمام. على انه لايمكن ان يشك بوجود اساليب قومية، وقد تكون اهداف منطقية لحب الاستطلاع، فهناك روح فرنسية في الادب الفرنسي؛ واننا نشعر لدى قراءة الشعر الفرنسي بوجود مجموعة من المزايا المختلفة تماماً عن المزايا التي نجدها عند قراءة الشعر الانكليزي، واننا على أتم الرغبة في الحديث عنه على مستوى غير محكم ولكنه بارع في الحديث. ومع ذلك فانه يفتقر الى الرغبة والمؤهلات العقلية لنقل هذا الامر الى مجال المناقشة الجادة. وبقدر ماتكون هذه المحاولات اندلاعاً للقومية الادبية فاننا يمكن ان نستغني عنها كلها بمحض ارادتنا. على اننا يمكن ان نتصور دراسة جادة للمشاركات المتصلة للاداب القومية الفردية، التي اعتبرت اجزاء مقومة لذلك النظام العظيم الذي اعتبره (كوته) (ادبا عالمياً) ونستطيع نحن ان نتصور ان ذلك ليس بدون جدوى. على انه لايبدو ضمن نطاق الامكانات الراهنة.

٥ - تاريخ الاسلوب:

لو كان من العسير التوصل الى تشخيص اسلوب فترة معينة، فان كتابة اي تاريخ وثيق تبدو اكثر صعوبة. اذ يمكننا ان نتتبع تاريخ اي ابتكار اسلوبي مفرد، ونرى كيف يتغير في شكله ويتطور في وظيفته. ونستطيع دون ان نتغاضى عن المصاعب المذكورة تواً، ان نتوصل الى نوع الصورة للاسلوب السائد في فترة معينة. بيدان التوغل والسير على جبهة عريضة شاملة امر مستحيل عملياً وان مثل هذه المحاولات تميل جميعاً اما الى الانشطار الى اقسام غير مترابطة او الى الانتشار الى مستنقع التعميمات ولدى استعمالنا مصطلح (سوسير) فاننا لم نجد حتى الطريقة لربط وجهة النظر المتزامنة مع تلك الوجهة غير المتزامنة ولعلنا لن نجدها ابداً. وخير ما نستطيع القيام به هو ان نأخذ سلسلة من مقاطع متقاطعة، او سلسلة من الامثلة النمطية ونضعها جنباً الى جنب. وليس هذا تاريخاً، بل لعله اقرب مايمكننا ان نتوصل اليه. ولدينا بعض الامثلة المعروفة من هذا القبيل، وابرزها «المحاكاة» لـ «أورباخ».

بغض النظر عن المصاعب التي تهيمن على مقدار من المادة التي تخص احدى الفترات وتجعلها تسير جميعاً خلال تطورات متتابعة، فانه ماتزال هناك صعوبة اكبر وهي صعوبة المخلفات غير النظامية وغير السوية. ان اسلوب النثر الخيالي في اوئل القرن التاسع عشر مر بتغيرات كثيرة وسريعة، غير ان اسلوب الكتابة التفسيرية يكاد لايختلف في اية طريقة واضحة عن الاسلوب نفسه في اواخر القرن الثامن عشر حتى مستهل الفترة الحديثة. وكما بينا تواً توجد بقايا مشابهة في الشعر. وان اشد انواع النقد رواجاً وتاثيراً غالباً مايكون مضللاً. هذا وتقودنا الدعاية من اجل نثر الكلاسيكية الجديد في الجزء الاول من هذا القرن الى تصور وجود عدم وفاق تام مع التراث الاسلوبي الفكتوري حوالي عام ١٩١٤. وقد مال هذا الى تعتيم وجود العناصر (التنسينة) - نسبة الى تنيسن الشاعر - الاكيدة في شعر (ت. س اليوت) والمواصلة القومية بين شعر (براوننك) وشعر (باوند). لقد قادنا ذلك الى ان نفترض ان (جيرارمانلي هوبكنز) كان احد المؤسسين للحركة الشعرية المعاصرة؟ على ان الاثار الفعلية والحقيقية لتاثيره قليلة؛ اذ يبدو الامر كأن مثل هذه

الامـور يمكن ان تنـاقش بصورة افضل عند تتبع اثار تطور الشعراء الفردي فقط.

٦ ـ الطرق الاحصائية:

لابـد من قول شيء في هذه النقطـة عن الطـرق الاحصـائيـة للبحث التي اصبحت الآن اكثر شهـرة باستعمال الكومبيوتر. ولعل اغلب طلبـة الادب يعـافـونهـا، لانهم من صنف محطمي المـاكنات بطبيعتهم، كما لاحـظ «لـوردسنـو» ويعتقد، من ناحية، ان الطرق المتبلدة غير الملائمة تدخل الى الثقافة الادبية بمثل هذه الوسائل؛ ومن النـاحيـة الاخـرى، فان طلبـة الاداب غير راغبين في خضوع بحـوثهم الى التحقيق الايجابي. ان المجادلات بشأن تعيين الحدود ليست في العادة اموراً عقلانية، ولكن هناك بعض الاسئلة الواقعية التي لابـد من توجيههـا ويمكن اعطـاء بعض الاجوبة. فلوسألنا:

هل للمعلومـات الاحصـائية صلة بدراسة الموضوع فلابد ان يكون الجواب: «نعم» عن جدارة. يكاد ان يكون جميع النقد، حتى ذلك الموسوم بانه انطباعي، يستخدمها بطريقة غير رسمية وغير محكمة. لو ان ناقداً ابدى ملاحظة عن اسلوب جونسن الطباقي، فانه يعني في النهـايـة انـه يوجـد طبـاق اكثر في قطعة نمطية لجونسن اكثر مما في قطعة نمطية في طول مشابه، لاديسن مثلا. ان ذلك امر احصائياً في نهايـة الامـر. عند اختيار عدد من القطع المناسبة والقيام بالحسابات الضـروريـة فان النتـائج يمكن التعبير عنها بصورة حسابية كمعدل احصائي ـ طباقات كثيرة لدى جونسن لكل ٢٠٠٠ كلمة، وكذلك اديسن. وبهذا فقط يوضح البحث الاصلي بشكل عددي.

ماذا كسبنـا بالقيـام بهذه العمليـة؟ الجواب هنا اقل سهولة. فلو كان هنـاك اي شك فيـما اذا كان اسـلوب جونسـن يتـسم حقـاً بالاستعمال الحر للطباق، فان هذه هي الطريقة كلها. وسيكون بيان تكـرار الابتكـار الاسلوبي الخـاص قد تحقق بالطـرق الاحصـائيـة المنـاسبـة. ان في ذلك كسباً احياناً. وان الافكار المتلقاة عن اسلوب فترة خاصة اوعن مؤلف معين تصبح احياناً لا اساس لها في الحقيقة عنـدمـا تخضـع الى هذا النـوع من البحث. في حالـة جونسن التي أتخـذهـا انا مثالاً اعتيادياً ونمطياً، لا استطيع ان ارى اننا يحتمل ان نكسب شيئـاً. اذ لايـرتـاب احـد بان جونسن قد افـاد مراراً من الطبـاق؛ ولاغلب الاغـراض الادبية فان الملاحظة العامة يمكن ان تستمر من دون الحاجة الى دقة اضافية شأن ملاحظة ان اليوم البارد يمكن ان يستمر من دون استشارة المحرار. ومن المحتمل ان تكون الاسئلة ذات الاهمية الادبية ما يأتي: كيف استعمل الطباق، وماذا فعل به، وما الدور الذي يلعبه في الاقتصاد الكلي لعمله ـ ولا ينفتح اي من هذه الامور للبحث الاحصائي.

ثمـة بعض النـاس الـذين يتحـدثـون وكأن اي كسب في الـدقة العددية نافع في حد ذاته. وهذا هراء من الناحية الادبية. لنفرض، ونحن ملتزمون بمثالنا المبسط جداً، ان احدهم حقق المادة وقرر ان نسبة الطباق لدى جونسن اليها لدى اديسن هي ٢: ١. ومن وجهة نظـر أدبيـة يترتب ان نقـول: اجـل ان جونسن يستعمـل ذلك اكثر جداً، كما رأينا ذلك دائماً. وافرض مرة اخرى ان باحثاً مثابراً قد اعاد العمـل واكتشف ان الحسـاب كان مغلوطـاً، وان النسبة كانت في الحقيقـة ٣:١ أو٣:٢. فما الفـرق في ذلـك؟ لاشيء ابـداً. لاننـا لانـزال نقـول: «اجـل، ان جونسن يستعمل ذلك اكثر جداً كما كنا نعرف ذلك دائماً.» لايمكن ان يستفيد الحكم الادبي شيئاً من هذه الارقام.

ان نوعاً من البيان عن تكرر وقوع الشيء امر لاريب ضروري. فاذا ما نوقش استعـمال احـدى السـمات الاسلوبيـة في روايـة من الـروايـات، فأن هنـاك فرقاً فيما اذا ظهرت تلك السمة في صفحة او مرة في كل فصل اوخمس مرات في الكتاب كله. غير انه، كما لاحظ ستيفن اولمان، يكفي ان نلاحظ التكرار الهام لسمة لغوية بلا تحقيق في التفاصيل العددية الدقيقة: ان الارقام غير الهامة، حتى ولو انها لاتضر في حد ذاتها ضرراً خاصاً، تميل الى ابطال خاصية المناقشة بكـاملهـا بتقـديـر الادعاءات الى حد الدقة، او الى نوع من الدقة التي لايعترف بها التحقيق الادبي.

ان الاستعمال الرئيس للقياس العددي، كما يوضح اولمان، لايكون لاجـل ذاتـه في الحالات التي يختبر الاسلوب، وانما لغرض ابعد من ذلـك ـ لتقـريـر مسـائـل التأليف، اولتعيين الثبت التاريخي لعمل المـؤلف. يمكن للفحص الاحصائي لطول الجمل، وتكرار كلمات معينـة بين المفـردات، وغـير ذلـك، بواسطة مقارنتها باحد الاعمال المعروفة لمؤلف من المؤلفين ان تقرر اصالة الكلمات المشكوك فيها. ان مثـل هذه الطـرق تقصر عن بلوغ الثقة الكاملة، غير انها يمكن ان تراكم مقـداراً مثـيراً للاعجـاب من الادلـة المؤثرة. ان مثل هذه التحريات تتناول فقط الخصائص المتماثلة الى درجة اكيدة، وتتناول عمـومـاً الخصـائص التي لاتتضـح للرصـد الاعتيادي المباشر؛ انها تتنـاول مقـداراً كبيراً كثير العدد من المادة؛ وليس ثمة بديل للمنهج الاحصـائي الـدقيق. كثـير من مثـل هذه المهـمات الشـاقة سابقاً ـ كعمـل الفهـارس الابجـدية، وفهارس الكلمات وغير ذلك ـ يمكن الان ان تقـوم بها الالات الحـاسبـة مع انـه من الجدير بالملاحظة ان افضـل هذه الـدراسـات هي اقـدمهـا ايضـاً، وقبـل عهـد الالات

الحاسبة وهي الدراسات الاحصائية التي قام بها (ج. اودني يول).

غير ان الحقائق التي تزودها الالات الحاسبة ليس لها الامكان ضئيل وسطحي في الدراسة الادبية؛ ومن الضروري ان تبقى هذه الفعاليات الفكرية الآلية ضئيلة وسطحية. ومادامت تستعمل اجهزة متقنة، وتكلف كثيراً من المال ويمكن ان يتابعها شخص ليس له ثقافة ادبية مهما كانت، فانها بطبيعة الحال تنال خطوة عظيمة لدى الجامعات المتطلعة الى المستقبل بكل امل.

لقد كانت الطرق الاحصائية القديمة في الغالب غير واثقة مما تقوم به من حسابات ولذلك كانت عرضة للخطأ. ومنذ اواخر القرن التاسع عشر قامت اختبارات عروضية من النمط الاحصائي محاولة لتعيين تاريخ مسرحيات شكسبير، فقد حسبت نسبة القوافي والنهايات الخفيفة والنهايات الضعيفة، واستعملت قياساً للتاريخ، كما يمكن ان تقوم بالعمل بصورة مناسبة في طريقة عامة. غير ان الطبيعة الدقيقة للحقائق المطلوب فحصها كانت في الغالب قد اسيء تحديدها، وكانت الطرق الاحصائية تقريبية. وحتى في مثل هذه الامور الصغيرة والحقيقية يبدو انه لم يتوصل اثنان من الباحثين الى النتائج نفسها. لاريب اننا اصلحنا ذلك بصورة غير مبالية: غير انه توجد امثلة مثبطة ذات تقديس احصائي اعمى في غير محله حتى في السنوات الحديثة. فجوزفين مايلز في كتابها «عهود واساليب في الشعر الانكليزي» انطلقت من اجل تمييز اساليب الفترات بواسطة نسبة العناصر الفعلية الى العناصر الاسمية ـ اي تقريباً نسبة الافعال الى الاسماء والصفات. فتلك الاساليب ذات النسبة العالية في الافعال تسمى «العبارات الفعلية» وتلك التي نسبتها عالبة في الاسماء والصفات تدعى «العبارات الاسمية» والتي بينهما تسمى «المتوازنة». وعلى هذا الاساس ينشأ نظام تاريخي متقن، حيث تسلك جميع القرون بطريقة متماثلة رائعة. ويوجد في نهاية الكتاب جدول للشعراء الانكليز يبين نسبة الصفات والاسماء والافعال في اعمالهم. وقد وضع ذلك بطريقة بحيث لايمكن اجراء مقارنة سهلة بينهم ـ درايدن ١٠؛ ١٩، ١٠. برايـر ١٢؛ ٩ روزيتي ١٢؛ ١٥؛ ٨. (ولا يتضح فيها اذا كان للصفات اي اهمية منفصلة عن الاسماء غير ان نسبة الافعال الى الاسماء والصفات قد اخذت بنظر الاعتبار سوية اكثر مما اخذت بنظر الاعتبار في المناظرة.) واذا قمنا بعملية حسابية مملة لتقليل الارقام الى حد القاسم المتشرك، فاننا نجد ان اسلوب درايدن المزعوم توازنه يكاد ان يكون له النسبة المصنبوطة نفسها من الافعال الى الاسماء والصفات كاسلوب برابر ذي العبارات الاسمية؛ ولاسلوب روزيتي ذي العبارات الفعلية الذي ينبغي ان يكون فيه افعال اكثر، نسبة اعلى حقاً في الاسماء والصفات. وان كيتس وشيلي في فترة يفترض ان يكون اسلوبها ذا عبارات فعلية، يمتلكان نسبة عالية من الاسماء والصفات؛ وهكذا. ان الارقام لايمكن قراءتها في شكلها المكتوب. واذا ما قللت الى شكل مفهوم فانها تجعل المناظرة العامة امراً تافهاً.

ان الكتاب عموماً بعيد جداً عن التفاهة: فثمة فرق حقيقي بين الاساليب الفعلية الغالبة والاساليب الاسمية الغالبة، ويتدفق من ذلك الاختلاف كثير من الاحكام الممتعة والمهمة. وهويكشف عن الفترات ـ يوب وتومسن المتزامنان يكشفان نسباً مختلفة الى حد مذهل، غير انهما كانا ينظمان شعراً مختلف النوعية وان الارقام المجردة لاتكاد تبين لنا شيئاً فنسبة درايدن ١٠، ١٩. ١٠ هي بالضبط نسبة جيرارد مانلي هوبكنز: وكلاهما اسلوبها متوازن. فهل زاد اطلاعنا بهذا؟ وهل بين لنا ذلك اي شيء مهما مشتركاً بينهما؟ ابداً. ان كل شيء مهم في الكتاب جاء في المناقشات النوعية فيه، وهي عادة حادة ومتسمة بالتعبير. الطريقة عموماً هي حالة كلاسيكية (تقليدية) من التقدير في غير محله.

ان السؤال الاول الذي يوجه الى طلبة الادب الذين يشعرون بالاغراء بمباشرة الطرق الاحصائية هو: هل يمكن للحقائق الحسابية التي يبحثون عنها ان تشارك باي شيء في التفسير النوعي للاسلوب واذا كان الجواب «نعم»، فانه يمكن اضافة ثلاث قواعد بسيطة..

١ ـ قم بتعيين واضح لهوية مايجري حسابه.

٢ ـ اطلب مساعدة شخص يستطيع ان يحسب بصورة صحيحة او استعمل آلة حاسبة.

٣ ـ تأكد ان الحجة تؤيدها الارقام فعلا.

ان تطبيق هذه المبادىء سوف يبعد اغلب، وليس جميع، الحجج الاحصائية عن الدراسات الادبية الى حقل آخر، حيث لانرغب ان نجري وراءها.

ملاحظة: المقالة ترجمة للفصل الثالث من كتاب «الاسلوب وعلم الاسلوب» تاليف كَريم هوف الذي عمل في كلية دارون وجامعة كيمبرج. له من المؤلفات.

- **(آخر الرومانسين: من رسكن الى ييتس)**
- **و (الشمس السوداء)**
- **(والصور والتجربة: تأملات في الثورة الادبية)**
- **و(الحلم والرسالة: الادب والاخلاق في ثقافة اليوم)**
- **(مقالة في النقد). وقد ترجم هذا الكتاب الى العربية الاستاذ محي الدين صبحي.**

في الحركة الشعرية

■ د. عبد المنعم تليمة

ان الواقع - ينتظم ماهو طبيعي وماهو اجتماعي في آن واحد - ثري بعناصره الجمالية، وهو يبدي من هذه العناصر بقدر تقدم البشر في سيطرتهم على الطبيعة وتقدمهم في تنظيم علاقاتهم الاجتماعية.

وكل صلة بالواقع صلة اجتماعية.

فالصلة الجمالية بالواقع صلة اجتماعية، لأن التعرف الجمالي على الواقع ليس عملية بيولوجية، وانما هو عملية اجتماعية تنهض على مستوى تطور الوعي الفكري والاجتماعي من ناحية، وعلى مستوى تطور الحواس المدركة من ناحية ثانية.

إن كل صلة بالواقع - فكرية، روحية، علمية . . . الخ - هي تعامل نوعي خاص مع الواقع. والصلة الجمالية هي تعامل جمالي مع الواقع.

وتثمر الصلة الجمالية بالواقع معرفة جمالية بهذا الواقع.

وتحتوي هذه المعرفة - وهي تتضمن جوانب ذاتية وعاطفية وانفعالية - على عناصر موضوعية أساسية تتصل بحقائق المدركات من ظواهر وأشياء وأحياء وعلاقات.

فاذا كانت الصلة الجمالية بالواقع مبذولة - بدرجات متفاوتة - للبشر أجمعين، فإن الفن نشاط جمالي ينهض به بعض البشر من الفنانين.

ومسعى الشاعر ليس إلى توصيل مفاهيم وأفكار حول الجوانب الذاتية والعناصر الموضوعية في المعرفة الجمالية بالواقع، ولكن مسعاه هو التشكيل الجمالي لموقف من هذا الواقع، وهو موقف ذو طبيعة نفسية فكرية اجتماعية:

وتتبدى عناصر الموقف لصاحبه الشاعر مشكلة ولذا فان الشاعر لايصوغ موقفه وانما يشكله.

فالتشكيل سبيل الشاعر الى إعادة (ترتيب الأوضاع) في عالمه النفسي، والى إعادة (بناء العلاقات) في عالمه الواقعي، للوصول الى واقع نفسي واجتماعي أكثر كمالاً وتناغماً.

إن المشكل الذي يواجهه الشاعر مشكل تشكيلي لأن الشعر - والفن عامة - ادراك جمالي للواقع، ولأن العمل الشعري - والعمل الفني عامة - تشكيل جمالي لموقف من هذا الواقع.

هذه المعرفة النوعية - الجمالية - بالواقع، تدل عليها الأعمال الفنية بحقائقها التشكيلية. فالحقائق التشكيلية في الأعمال الشعرية والفنية هي القرائن الوحيدة على العناصر النفسية والفكرية والطبقية المكونة لمواقف الشعراء والفنانين أصحاب هذه الأعمال.

وتنهض هذه المعرفة النوعية، وهي ذاتية موضوعية، بدور بارز في عمليات التغير التاريخي والاجتماعي، لأن الفن - وحده - من بين ضروب المعرفة البشرية هو الذي ينهض ببناء رمزي مواز للبناء التاريخي الاجتماعي، حيث يبرز في هذه الموازاة - تشكيلاً - كل مايمور به الواقع. وتميل هذه الموازاة - في صراعها مع السكون

والجمود - الى التعديل والتغيير والتثوير

ولكن ثمة - في واقعنا الشعري معطيات تحول دون العلاقة الصحيحة بالواقع الصحيح:

من بين هذه المعطلات تعثر المفهوم التاريخي للتراث الشعري: إنّ الشاعر يدرك واقعه مشكلاً، ويواجه التشكيل التاريخي الاجتماعي لهذا الواقع بتشكيل جمالي موازٍ. يواجه الشاعر الواقع بتشكيلٍ يصطنع لانجازه خبرة تكنيكية - هي ادوات وتقاليد فنية - تمكس الخبرة التاريخية الاجتماعية للجماعة. أي ان الشاعر يصطنع أدوات الجماعة ليشكل موقفاً من الجماعة نفسها. هنا يسعى العمل الشعري الى الوجود من خلال الموجود، ويسعى الشاعر الى التحقق - الرد، المواجهة، الموقف من خلال الاقتدار التشكيلي. وهنا يتحدد نجاح العمل الشعري بمدى تفرده في التاريخ الشعري ولايتم هذا للعمل الشعري الا بمدى مايحدثه من كيفية جديدة في التعامل مع الأدوات الفنية ومايحدثه من زلزلة للتقاليد الفنية. وهنا يتحدد تحقق الشاعر بمدى سيطرته على الأدوات والتقاليد بحيث تبدو هذه السيطرة (تحرراً) من تلك الأدوات والتقاليد. يتبدى العمل الشعري - في هذه الحالة - فعلاً محرراً، ويبتدى الشاعر فاعلاً حراً، وتتبدى عملية الابداع الشاعري فاعلية حرة.

في هذه العلاقة الصحيحة يكون التراث الشعري ذخيرة من التقاليد الفنية الحية، ويكون العمل الشعري المعاصر قطعة من ذلك البناء الشعري: تقطع غير المتواصل من تقاليده وتصل الجوهري، وتعدل من حقائقه.

ولكن الفهم غير التاريخي للتراث الشعري يحكم في هذا التراث نظر القوة الاجتماعية السائدة. وهذا النظر يجزئ هذا التراث ويبحث منه مايثبت مواقع تلك القوة الاجتماعية، ويقدم منه - للتربية الجمالية للشعراء وغير الشعراء - مايبرز المثل الاعلى الجمالي لتلك القوة.

المفهوم التاريخي للتراث الشعري العربي يجعل - وحده - جهد الشاعر العربي المعاصر، قطعة في البناء الشعري للجماعة العربية. يضع هذا المفهوم بين يدي الشاعر الخبرة الجمالية العربية بعناصرها التكنيكية وبطوابعها الطبقية، فتسطع فيها الجوانب الشعبية والديمقراطية والانسانية.

ومن بين هذه المعطلات تعثر المفهوم الموضوعي للفن الشعري: إن عناصر موقف الشاعر من واقعه - وهذه العناصر هي المثير الأولي الذي يوجه الشاعر الى ابداع عمله - ذات طبيعة نفسية وفكرية واجتماعية ذات طبيعة ذاتية موضوعية. ولاتبين هذه العناصر لصاحبها الشاعر افكاراً ومفاهيم، وانما تبين له مشكلة. فالتشكيل - لا التعبير - أداة الشاعر الى اقامة موازاة رمزية للواقع. ويتحقق في هذه الموازاة التناغم الذي يسعى الشاعر الى تحقيقه في واقعه النفسي والفكري والاجتماعي. فاذ كانت عناصر الموقف لاتبين للشاعر الا مشكلة، فانها في ذات الوقت لاتتحقق تشكيلياً الا بأداة اجتماعية هي اللغة. وهنا التنازع بين الذاتي والموضوعي، وبين الفردي والاجتماعي. ذلك ان المثير الأولي الذي يوجه الشاعر الى ابداع عمله الشعري يبدأ فردياً ذاتياً بسيطاً، ثم يرقى الى ان يكتسب الطوابع الاجتماعية الموضوعية المعقدة عندما يرقى من التبدي التشكلي للشاعر الى التحقق التشكيلي في العمل الشعري. في المرحلة الأولى يكون التوجه نحو الحركة والحيوية، نحو الزلزلة، نحو التعديل وإعادة البناء، وكلها من خصائص المثير الأولي وكافة عناصر الموقف. وفي المرحلة الثانية يكون التوجه نحو التقييد والحصر والمحافظة، نحو التسكين، نحو تثبيت البناء الماثل، وكلها من خصائص (الأداة) والتقاليد الفنية. ان النزوع الى التعديل والتغيير يعد في جوهره (وجهة) في التغيير التاريخي الاجتماعي. كذلك فإن الكيفية التي يواجه بها الشاعر النزوع الى التثبيت، انما تعد في جوهرها (وجهة) في التغيير التاريخي الاجتماعي، مادام تثبيت الأبنية والتقاليد الفنية إنما يعد في جوهره (جهة) القوة الاجتماعية السائدة. إن الكيفية التي يواجه بها الشاعر هذا التنازع تحدد مدى نجاحه الفني من ناحية، كما تحدد انحيازه الفكري والتاريخي والاجتماعي من ناحية ثانية.

ولايغيب عن الراصد مايشيع في حياتنا من مفاهيم تأملية ومثالية تهدد في العملية الشعرية هذا الجدل بين ماهو فردي وماهو اجتماعي، وهذا الجدل بين ماهو ذاتي وماهو موضوعي.

هذا ماقلته هنا

فهل أقول ان من بين هذه المعطلات تعثر المفهوم العلمي للعملية النقدية ولكن هذا حديث آخر..

الف عام وعام على المسرح العربي

تأليف: تمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا
ترجمة: توفيق المؤذن

عرض ونقد: د. فائق مصطفى احمد

حظي المسرح العربي - شأنه شأن جوانب الثقافة العربية الاخرى - باهتمام وعناية بعض المستشرقين، وقد اسفر هذا الاهتمام عن صدور كتب قيمة عن التاريخ والادب المسرحي العربي. من هذه الكتب كتاب المستشرقين الانكليزي يعقوب لنداو «دراسات في المسرح والسينما عند العرب»، وكتاب المستشرقة السوفيتية بوتيتسيفا «الف عام وعام على المسرح العربي». ولعل هذين الكتابين يشكلان مع كتاب الدكتور محمد يوسف نجم «المسرحية من الادب العربي الحديث» وكتاب الدكتور علي الراعي «المسرح في الوطن العربي»، اهم ما كتب حتى الان عن المسرح العربي.(*)

ان كتاب «الف عام وعام على المسرح العربي» احاط - الى حد ما - باغلب جوانب المسرح العربي، فقد تناول الجذور التمثيلية في الثقافة العربية القديمة وتاريخ الادب المسرحي العربي الحديث والفرق المسرحية ومدارس الاخراج وابنية المسارح في الوطن العربي. ولو ان المؤلفة تقول عن كتابها بانه «ليس دراسة شاملة كاملة لكل النواحي، وليس كتابا مدرسياً، بل هو مجرد محاولة للتمعن في تاريخ الفن المسرحي في العالم العربي...» (ص ٣٠٦). ولهذا نعد الكتاب مصدراً قيماً من مصادر دراسة المسرح العربي.

تنطلق المؤلفة في كتابها عن حقيقة مفادها ان المسرح في الوطن العربي لم يكن فناً وافداً ودخيلاً، وانما هو فن اصيل تمتد جذوره الى الف عام وعام على حد تعبيرها. ولهذا ترفض الرأي القائل بان ميلاد المسرح العربي كان في ١٨٤٨، «أن الادب والموسيقى والطقوس الدينية بموضوعاتها المحلية ونماذجها الشعبية واحداثها المستمدة من الواقع العربي قدحملت في ذاتها عناصر الفن الدرامي قبل القرن التاسع عشر بكثير.» (ص ٧) وتقول «ان فن المسرح في العالم العربي قد ولد ولادة طبيعية حسب ما اقتضته العملية التاريخية العامة في تطور الثقافة العربية. وبما انه لم يفلح احد حتى الآن في تفسير عدم وجود المسرح العربي، أفليس من الاسهل ان نبدأ من البرهان على انه كان موجوداً، موجوداً منذ زمن بعيد، منذ الف عام وعام.» (ص ٢٥).

وترفض المؤلفة مزاعم القائلين بعدم معرفة الثقافة العربية لفن المسرح بسبب تخلف هذه الثقافة، وهي تدافع عن الثقافة العربية قائلة «من الصعب ان يداخل الشك اي انسان اليوم فيما يتعلق بالقسط الضخم الذي ساهم به رجالات العالم العربي لاثراء العلم والثقافة الانسانية او بالنتائج الباهرة التي حققوها في القرون الوسطى. لقد تفوقت العلوم العربية في عصرها «الذهبي» على العلوم الاوربية بما لا يقاس. ففي ذلك الزمن بالذات وضع العلماء اسس الرياضيات والفلك والفيزياء والطب، تلكم الاسس التي ظلت تغذي العلوم الاوربية حتى القرن السادس عشر.» (ص ١١).(*)

ولما كان جوهر المسرح يتمثل لدى المؤلفة في وجود الممثل والمتفرج حسب «الممثل والمتفرج هما العنصران الاساسيان للفن المسرحي، قد يغيب مؤلف النص وقد تغيب خشبة المسرح، ولكن لا بد من

وجود الشخص الذي يقوم بالعرض والشخص الذي يتلقاه . » (ص ٣١)، صار المسرح يتمثل - كما ترى المؤلفة - في كثير من الاشكال والفنون الشعبية العربية القديمة واهمها اعمال «الحكواتية» الذين كانوا يستخدمون «المقاطع الشعرية والامثال والملح الشعبية والاغاني والمواويل في النصوص التي يقدمونها، وكانوا يرافقون الرواية بالعزف على آلة موسيقية بسيطة كالربابة التي تشبه الكمان ذا الوتر الواحد لقد كانوا يحشون الحياة في القصة عن طريق الحركات والاشارات والرقص او التمثيل الصامت وبعض الرواة كان يتقمص شخصيات ابطاله ويقلد طريقتهم في الكلام ويمثل مشاهد باكملها. حتى ان البعض كانوا يقومون بتبديل ملابسهم اثناء رواية الاحداث فيظهر امام المتفرجين اشخاص من شتى الحرف والقوميات والاعمار بما يتناسب واحداث الرواية وشخصياتها . » (ص ٦٤) .

كذلك تعد المؤلفة المقامة من الادب المسرحي لاحتوائها «على بعض بدايات الحوار وبالتالي الادب المسرحي . » (ص ٥٨) . وتقول عن شخصيات المقامة «ان بطلي مقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري اللذين يحملان اسمي ابي الفتح الاسكندري وابي زيد السروجي يذكراننا بالشخصيتين الكوميديتين الفرنسيتين في القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر سكابان وسغاناريل وكأنهم اخوة اشقاء . . . » (ص ٥٨) .

وتربط المؤلفة بين نشأة المسرح العربي الحديث وبين الفنون التمثيلية العربية القديمة ، اذ ترى هذه الفنون قد تركت اثاراً واضحة في هذا المسرح ، فمن هذه الاثار ما يرى في مسرح مارون النقاش «كان عرض مارون النقاش يحتوي على الكثير من الموسيقى ، حتى ان بعض المعاصرين صنفوا العرض في جنس الاوبرا. ان هذا الانجذاب نحو الشكل الموسيقي ما هو الا تعبير عن التقليد القديم للفن العربي حيث كانت الموسيقى قائمة في اساس كل فرجة منذ الف عام وعام . » (ص ١١٥) .

ومن ذلك ايضاً ما يبدو في مسرح يعقوب صنوع اذ «ظهر اثر تقاليد الفرجة الشعبية في ابداع صنوع في الكثير من النواحي . فغالباً ما كان هو نفسه يقوم بمهمة الحكواتي القديم في عروضه ، وكان الممثلون يستجرون الجمهور الى الفعل المسرحي فيسألونهم المشورة او يطلبون منهم المساعدة ، وادخلت شخصيات شعبية من مسرح خيال الظل كالخطابة والمغربي الكذاب . . . . » (ص ١٤٩) .

والكتاب بعد هذا يتضمن معلومات قيمة عن تاريخ والادب المسرحي العربي ، من ذلك ما يتعلق بعروض مسرحية قدمت قبل مسرحيات مارون النقاش مثل فارس «المحامي الداهية» ، وهذا العرض «قام بعدة مهام فهو قد عرف المتفرجين العرب ولو بشكل غير مباشر على الفارس الاوربي ، وتعرض بالهجاء والسخرية للقضاة والتقاليد القضائية وقدم على خشبة المسرح شخصيات وواقعاً محلياً . » (ص ١٠٩) .

ومن هذه العروض ايضاً عرض «دهاء العقل» للشيخ حسن القسطلي الذي قدم في سبعينات القرن الماضي و «يمتاز هذا العرض عن غيره بظهور امرأة ممثلة فيه لاول مرة في تاريخ المسرح السوري . » (ص ١٢١) .

ومن هذه المعلومات ما يتعلق بمسرح يوسف وهبي «ان وهبي لم يحبس نفسه في الاطر الاكاديمية الضيقة ، بل حمل الفن الى الشعب بكل معنى الكلمة ، فكانت فرقته تقوم بجولات مستمرة الى المناطق الريفية ، وفي عام ١٩٤٨ اثناء حرب فلسطين مثل اعضاء الفرقة امام الجنود المصريين ، وعندما بدأت المعارك عام ١٩٥١ - ١٩٥٢ مع جنود الاحتلال البريطاني في منطقة قناة السويس ، كان مسرح يوسف وهبي في الخط الامامي كذلك ومثل للفدائيين . . » (ص ١٧٣ - ١٧٤) .

ومن ذلك ايضاً ما نقرؤه عن فرق مسرحية تسعى الى تأصيل المسرح العربي وجعله في متناول الجماهير وعنصراً مهماً من عناصر التطور الثقافي العام للشعب مثل فرقة (مسرح البحر الجزائرية) ، «يقوم مسرح البحر على الجمع بين الاستوديو المسرحي والفرقة المحترفة . وهذا يعني ان مجموعة من شباب مدينة وهران تركوا في صيف ١٩٦٨ العمل والاسرة والبيت وكل ما ليس له علاقة مباشرة بالقضية التي يحبونها ووهبوا انفسهم لانشاء «مسرح ثوري شعبي معاصر» سواء من حيث الشكل او المضمون وتم اعلان هذا في بيان خاص ، ويقضي اعضاء الفرقة ساعات متواصلة كل يوم في تثقيف الذات والبروفات والعروض وما يتعلق بها من امور تنظيمية . » (ص ٢٥٧) .

أما مآخذنا على الكتاب فاهمها ان المؤلفة لا تشير في مواضع كثيرة من الكتاب الى المصادر التي تستقي منها معلومات الكتاب ، ويظهر الخلط في حديثها عن بعض المسرحيات مثل نسبة مسرحية «اللحظة الحرجة» الى توفيق الحكيم (ص ٢٠٠) في حين انها ليوسف ادريس ، وتعد مسرحية «ابطال المنصورة» لابراهيم رمزي شعرية (ص ١٨٦) ، والصحيح انها نثرية ، وتعد «الحرام» ليوسف ادريس مسرحية (٢٣٨) ، في حين انها رواية اعدت للمسرح ، وتسمي «سجن العمر» لتوفيق الحكيم قصة (١٩٠) ، والحقيقة انها سيرة ذاتية .

كذلك تفتقر بعض اقوال واحكام المؤلفة الى الدقة مثل ما تقوله عن مسرح محمود تيمور « . . لكن القسم الغالب فيها [مسرحيات تيمور] هو من نوع المسرحيات الاجتماعية التي تعالج مشاكل العصر

في حياة الطبقات الشعبية.» (ص ١٨٧). ان القسم الاكبر من مسرحيات تيمور ليس مسرحيات اجتماعية، بل مسرحيات تاريخية، ولا تعالج هذه المسرحيات مشاكل العصر في حياة الطبقات الشعبية، وانما تعالج هموماً ومشكلات لدى طبقات اجتماعية اخرى.

ولا يتناول الكتاب في الوقت نفسه جهود واعمال كتاب مسرحيين لهم مساهمات بارزة في تطوير وتأصيل المسرح العربي مثل الكاتب التونسي عز الدين المدني، وكذلك لا يشير الى دراسات الدكتور علي الراعي عن المسرح العربي، وهي دراسات جادة وقيمة تناول فيها الراعي جوانب مختلفة عن مسرحنا.

وفيما يتعلق بالمسرح العراقي، لا نجد في الكتاب الا معلومات يسيرة، فالكتاب لا يلقي الضوء على نشأة المسرح في العراق ولا يقوم اعمال كتابه البارزين عدا يوسف العاني وتفتقر بعض المعلومات التاريخية التي يوردها الكتاب عن المسرح العراقي الى الدقة مثل «... وفي عام ١٩٣١ بدأت فرقة حقي الشبلي نشاطها.» (ص ٢٩٦) والصحيح ان فرقة حقي الشبلي تأسست في عام ١٩٢٧ وكانت تسمى «الفرقة التمثيلية الوطنية» وهي اول فرقة مسرحية منظمة في العراق[1]

وكان اول عرض لها «جزاء الشهامة» على مسرح ليالي الصفا في عام ١٩٢٧.[2]

وفي عام ١٩٣٠ اعاد الشبلي - بعد عودته من مصر - تشكيل فرقته.

ونقرأ في الكتاب عن المسرح العراقي «وقد اصبح اسم بريخت معروفاً في المسرح العراقي بعد الزيارة التي قامت بها فرقة «برلين انسامبل» الى باريس عام ١٩٥٤ فقد نشرت مجلة «الفنون» العراقية وقتها عدة مقالات تحدثت فيها عن بريخت وعروضه المسرحية...» (ص ٢٤٨).

والحق ان برخت عرف في العراق قبل هذا التاريخ، ففي عام ١٩٥٢ صدرت مسرحية كتبت وفق اسلوب المسرح الملحمي، اعني مسرحية «اللون المقتول» لنزار سليم.

ويرد في الكتاب ايضاً عن المسرح العراقي «المسرح القومي الذي كان يسمى سابقاً بالمسرح المعاصر، كان اول من ناضل باصرار في سبيل تقديم العروض المسرحية للجماهير الواسعة، وبهذا عبد الطريق امام تأسيس فرق جديدة، وقد بدأ هذا النضال في ظل الحكم الملكي...» (ص ٢٩٧). ان المسرح القومي لم يكن له وجود اثناء الحكم الملكي، فالفرقة القومية تأسست بعد الثورة ولم يكن يسمى بالمسرح المعاصر.

وبعد فالكتاب جهد علمي قيم تستحق عليه المؤلفة التقدير والثناء.

الهوامش: -

* - اعني هنا الكتب التي تضمنت دراسات شاملة عن المسرح العربي وفي كل اقطار الوطن العربي وليس في قطر بعينه، والتي تناولت كل الجوانب هذا المسرح.

* - وتذكر المؤلفة هنا حقائق غير معروفة عن الثقافة العربية مثل «.. وضع احمد بن ابان الاندلسي اول موسوعة في العالم من مائة مجلد.» (ص ١٢). و«... مهدت الرواية التاريخية المعروفة باسم الرواية الغرناطية الطريق لظهور الرواية التاريخية الاوربية....» (ص ١٢). لكنها من جهة اخرى تذكر اراء ومفاهيم عن الوطن العربي والقومية العربية تتنافى مع الحقائق المعروفة (ينظر ص ٢٨ - ٢٩).

١ - عبد المنعم الجادر: من تاريخ النهضة الفنية في العراق الحديث، بغداد ١٩٥٠ - ص ٣٤ - ٣٥.

٢ - جريدة العالم العربي، عدد ١٧ اب/ ١٩٢٧.

السفينة الأخيرة الميناء الأخير

■ علي عبد الحسين مخيف

الذي نراه ان القاص الفبسطيني اكرم هنيه في هذه المجموعة يقدم القليل جدا من الفن القصصي، فاكثر قصصه الواقعية الرمزية المتخيلة احيانا او المستفيدة من التراث في حين آخر قصص افكار عادية او مقلدة او اعادة حرفية للواقع ليس فيها فن قصة مؤثر، ان ما قدم به لمجموعته من بطاقة نضالية كتبها بريخت لا نجده في هذه القصص على صعيد ابداعي اشتهر به هذا المسرحي الالماني المناضل، مجرد استعارة يبدو ان القاص قصد بها كسب القارىء نفسيا منذ اول صفحة في المجموعة.

انه يحتاج الى اشكال مؤثرة تتجاوز مجرد القدرة في اللغة التي نراها متوفرة في كل القصص، وقد يكون من الضروري التنبه الى ان القاص الفلسطيني كل قاص يعاني من ورطة ضرورة الاتيان بأدب حقيقي، فأولاً ان الادباء الفلسطينيين عاشوا وذاقوا مرارة المعاناة الرهيبة في المواجهة لأعتى الغزاة واشرس التصفيات التي ينبغي ان تشحذ وعيهم الابداعي بشدة هائلة وثانيا فان واقع الادب الفلسطيني قد كشف فعلا عن طاقات ابداعية عظيمة يصير معها القارىء لاي اديب فلسطيني متشددا في مطالبته بنسبة من الابداع المؤثر، فمن الضروري ونحن نقرأ للقاص اكرم هنية ان نتذكر المبدعين الفلسطينيين في ميدان القصة القصيرة ونستحضر مع هذا التذكر كل خزيننا الفكري عن بنية النضال الفلسطيني.

وفي البدء فمن الطبيعي ان تقودنا القراءة لقصة ـ السفينة الاخيرة الميناء الاخير الى ان حدثها هو مجرد تذكرات ابو خلدون (في ـ عائد الى حيفا ـ المرحوم غسان كنفاني) لمأساة الهروب من مدينة فلسطينية يتقدم فيها الصهاينة الغزاة، ليس ثمة غير اجراء تغييرات طفيفة شكلية، البطل في العملين يتوجه الى الميناء تحت تأثير ضغط الهجوم المعادي، وكما يترك ابو خلدون ابنه الرضيع يترك بطل هذه القصة حقيبته المهمة او يعمد لتركها رغم ان فيها شيئا مهما جديدا نفهم انه كتاباته عن ازمنة الانهيار، والقصة تضعف لهذا السبب في ذهن القارىء، وسبب الضعف ليس هو مجرد تشابه او تقليد لتجربة مشهورة، فقد يكون التقليد التالي اقوى أثرا وابداعا فلا يعود ضعيفا، بل لان التشابه والتقليد جاء هابطا، فالقارىء لهذه القصة سيتذكر اولا الجزء المحدد المقصود من ـ عائد الى حيفا ـ وتكون النتيجة انه بما ان ـ عائد ـ غسان متفوقة جدا كعمل مدهش فان هذه القصة الضعيفة كتابة هي تقليد مكرور.

اما في قصة ـ تلك القرية ذلك الصباح ـ فنجد شكل رشاد ابو شاور القاص الفلسطيني في قصته ـ طوبى للموتى ـ (مجموعة ـ بيت اخضر ذو سقف قرميدي ـ ص ٦٨) وهو شكل استنهاض الميت، هنا ابو محمد ينهض من قبره ليفاجأ بالصهيونيين وهم يعمدون الى جرف المقبرة التي هو فيها وذلك لبناء مستوطنة،

ثم يستمر الحدث عاديا حرفيا، تحقيق وابعاد الى الاردن، الا ان ـ ابو محمد ـ يرمي بنفسه في نهر الاردن باتجاه البحر الميت اشارة رمزية الى موته، ولا يحسن بنا في هذه القصة ان نتكلف البحث عن مغزى عميق فالحدث الواقعي العادي يبقى عاديا على صعيد الرمز، ان تجويد رشاد ابو شاور في ـ طوبى للموتى ـ لا يوجد هنا. اما قصة ـ امنيات محمد العربي ـ فهي طرفة متخيلة لادانة مؤسسة مهمة في الدولة، ويقف فيها محمد العربي امام المارد الذي يحقق اصعب الامنيات الا امنية تخليصه من هذه المؤسسة، المارد يصاب بالرعب من مجرد ذكر محمد لاسمها، انها طرفة جيدة فقط، اي ليست قصة.

ويتوظف الشعر من واقع سياسي في قصة ـ النابغة الذبياني يهجو النعمان بن المنذر ـ المشكلة على نحو جيد، عضوية مكثفة، اللغة رمزية هجائية للواقع الراهن في اطار التراث والهجاء ضد الشعراء والعرب الذين يبيعون شعرهم لمن يشتري بعيدا عن المبادىء والقيم، والنعمان والنابغة دلالتان الى جزئيات بنية سياسية كاملة راهنة كما يريد القاص وليس كما يراه النقد، فعيب التوظيف الرمزي للتراث هنا يكمن في ان النابغة لا يصلح لهذا التوظيف صلاحية الحطيئة مثلا، فشهرة هذا الاخير في التكسب القاسي بالشعر اكثر وعلى نحو جذري فيما قيل في علاقة النابغة بالنعمان.

فبينما آلت علاقة هذين الى الصلح كان الحطيئة جافا مع مهجويه كالزبرقان بن بدر لمجرد تقصيره المادي معه، وعلى اي حال فالاظهار للقوة الرمزية باتجاه ادانة اقوى تستوجب الاختيار الاقوى للتوظيف الاصلح والضامن لهذا الاظهار، والحقيقة ان هذه القصة تتطابق مع ذهن مطلع على التاريخ العربي، ومن ناحية اخرى نرى ان ادانة عامة للشعراء العرب بحصرهم في دائرة هذا النموذج فقط انكار للواقع الموضوعي لنضالية الشعر العربي وهذا ضعف في الفكرة القصصية ايضا.

وفي قصة ـ عبر النافذة ـ الواقعية السياسية المتخيلة نجد اعادة لاعتبار الشعر في النضال على عكس القصة السابقة، هنا يضيق الحاكم بالشعراء فيقرر نصيحة وزيره بنفي لغتهم، نفي مفردات الحرية والديمقراطية ليواجه برد كوني خارج قصره حيث الطبيعة والاطفال والكل يردون بالغناء، هذه القصة العضوية ذات شكل مكثف جدا وناجح نسبيا باتجاه التأثير في عقل القارىء.

والحدث السياسي الصريح نجده موظفا حرفيا في قصة ـ ليل بارد واحتمالات اخرى ـ هنا نقرأ عن زيارة السادات لتل ابيب من خلال ذهن مناضل فلسطيني مصاب بجرح سببه

النضال ينتظر جلب الدواء له من قبل صديقته ويتم هذا في حين نسمع خبرا عن جبن كمال الذي لم يقدم مساعدة تذكر للصديقة، ويدخل المذياع كشخص ثالث يربط المناضل وصديقته بحدث الزيارة اي بوصول السادات الوشيك الى مطار اللد، ولا شك ان شكل الحدث جيد ويؤثر في القارىء رغم ان القاص اضعفه باظهار الفلسطيني لائذاً بحضن المرأة في لحظة انتهاك هائل للصمود والاعتداد القومي، وبالطبع كان بامكان القاص ان يختار حدثا اكثر تعبيرا عن زخم الرفض العربي الفسلطيني لزيارة السادات اكثر تعبيرا من الصمت المطبق الذي خيم على فعل الشخصيات والمكان الفلسطيني الذي تعيش فيه. وكانت ملاحظة القاص آخر القصة المتعلقة بالاستفادة من فلم ـ يوم خاص ـ (تمثيل الفنانة صوفيا لورين) في كتابة هذه القصة غير جيدة لم تراع نفسية القارىء الذي سيدهشه ان القاص لا يرى ان حدث القصة في الواقع القائم اكبر بكثير في دويه من اي فلم، فمنه يأخذ ويتأثر، ملاحظة لم ينتبه لسلبيتها القاص.

ويبدو قصور القاص اكرم هنية في قصة ـ بعد الحصار قبل الشمس بقليل ـ واضحا جدا، الحدث واقعي لا يختلف في دويه عن دوي زيارة السادات لتل ابيب، انه حدث هدم الصهاينة لمسجد الصخرة في القدس وما احدثه هذا الهدم من تداع نفسي معنوي ومادي لدى الناس، ويشكل اكرم هنية هذا الحدث محوريا عبر اربع شخصيات ـ ثلاثة رجال وامرأة ـ وعلى نحو تسجيلي حرفي متسلسل، فالقصة مبدئيا من دون شكل مؤثر، اما المضمون الذي فقد شكله كما رأينا فقد نسف تماما باصرار القاص على تقديم صور حياة يومية فلسطينية عبر شخصياته جد الطبيعية وعلى نحو تجعل القارىء يستغرب وجود داع للمقاومة الفلسطينية بالذات وهذا يعني لدينا عجزا قصصيا لدى اكرم هنية في رؤيته للنضال الفلسطيني المدوي في فلسطين ككل وبضمنها القدس، فالشخصيات الاربعة امنة وابو مازن وسليمان وابو فؤاد كلهم يمارسون اعمالا ومبادرات اعتيادية في اطار البنية الصهيونية، اقتصاد، اجتماع، وسياسة، والشباب الفلسطيني المشدود لاصطياد السائحات جاء هدم المسجد ملهيا

اياه عن هذا الهم الجميل ص ٧٢، حتى ان زوج آمنة مسجون لدى الصهاينة بتهمة اعداد قنبلة ضدهم (يفهم القارىء انها ضد العرب ايضا) وليس لانه اعدها فعلا، واذا كانت آمنة تشتغل بحاصل ارض اسرتها ص ٧٣ وان سليمان استقر بعد سنوات من التكوين والعمل في المصانع الصهيونية في فرن احد اقاربه فأين اذن زخم الاستلاب الصهيوني للفلسطينيين طالما ان سليمان من جهة اخرى حقق في اطار البنية التعليمية الصهيونية معدلا علميا معقولا لكنه لم يواصل تعليمه الجامعي لسبب مادي غامض يبدو ان الصهاينة حسب القصة ابرياء من تسببه.

وبما ان القاص اكرم هنيه لا يقدم واقعيته القصصية نقديا فان ضعف قصته يصير ثابتا وناتجا من قصور في الوعي النوعي في رؤية الواقع الفسلطيني النضالي والمستلب. كانت هناك ثمة محاولة لاحداث نقلة في وعي سليمان باتجاه المقاومة الا انها جاءت مفتعلة اذا قسناها الى بنية القصة ككل، ويبدو ان هذا الافتعال قد وجد صداه العملي في التعتيم الزائد على فعل سليمان المضاد للجنود الصهاينة بعد ما قرر فعل شيء جديد يجعله اكثر ايجابية، وهذه هي حال الايحاء بتحول الجيل الصغير من الفلسطينيين (مازن) ص ٧٥، ونود الاشارة الى ان التهكم من هوية بعض القادة العرب ليس بمنقذ للقصة العادية من عاديتها.

وبالطبع كان من الممكن لقاص جيد ان يخرج بقصة جيدة من هذا الحدث الكبير بتشكيله على نحو آخر اقوى تأثيرا من هذا الشكل الذي يبدو فيه الجنود الصهيونيون مجرد حماة للامن وديعين وليسوا محتلين عتاة ص ٦٩.

وعلى كل فان هذه هي حقائق قصص اكرم هنية لكننا نتمنى ان تكون نتاجاته المقبلة اكثر التصاقا بالفن القصصي بحيث تكون النجاحات اكثر من الاخفاقات.

في العدد القادم

في اللغة والدراسات الالسنية:

د. عبد السلام المسدي
د. محمد الحاج صالح الغزي
د. خليل عمايره
مجيد الماشطة
المنصف عاشور

مناقشات

في النقد الادبي المحلي

- ٢ -

ياسين طه حافظ

لم أكن أرغب، ومنذ البدء، في الرد على اية كتابة لأحد، لي كانت هذه الكتابة أم علي. ولكني كتبت ملاحظاتي في النقد الأدبي المحلي بعد ان تجمعت في ذاكرتي جملة أمور - أثارها أخيراً ماكتبه الناقد ياسين النصير عن النشيد، فذكرت تلك الملاحظات وضربت مثلاً بما ورد عن قصيدتي «النشيد».

وللحقيقة وتجنباً للكلام غير المسؤول:

١ - كتبت بان من يتصدى لمقارنة شاعر عراقي أو عربي باجنبي وينوه بتأثير هذا الاجنبي في هذا العراقي، ينبغي ان يكون مطلعاً جيداً على شعر ذلك الاجنبي لمعرفة ومتابعة تأثيراته على الشاعر العراقي. وكذلك الأمر في راية دراسة تمت بصلة للادب المقارن.

هل نختلف على هذا؟

٢ - لم اشترط اطلاقاً معرفة لغة أجنبية لكتابة النقد إلا في المسألة سالفة الذكر ولكني قلت بان الانتباهات النقدية والانطباعات والقدرة على الاستيعاب بعض من مميزات الناقد وليست هي كل النقد الأدبي.

هل نختلف على هذا؟

٣ - قلت ان بعض نقادنا متعدد والمواهب وهذه مسألة يحسدون عليها. ولكن تعدد المواهب هذا يحتاج جهداً تثقيفيا ضخماً لكي يتمكن الناقد من الكتابة الجادة في الشعر والمسرح والسينما والقصة القصيرة والرواية وايضاً في النقد الادبي. وصحيح اني كنت أشير الى الاخ ياسين النصير ولكن:

هل نختلف على حقيقة هذا الموضوع؟

٤ - لم أقل ان الثقافة كلها في انكلترا، ايضاً لم ترد كلمة انكلترا في ملاحظاتي. قلت ان من يعرف الانكليزية يمكن ان يطلع على معظم آداب العالم مترجمة اليها، وكذلك من يعرف الروسية والفرنسيه والألمانية. وكلامي يعني ضمناً بان من يعرف الانكليزية ليس شرطاً ان يتأثر او يستفيد. الخ من شاعر انكليزي وقلت موضحاً ايضاً بان التأثر يمكن ان يكون في الرواية او السينما او اي شاعر وكاتب من أي بلد اخر وتبقى الحياة في رأيي هي المؤثر الاكبر.

فهل نختلف على هذا!

والآن لماذا اقحم الكاتب في رده على كل او معظم اسماء «رابطة النقاد المحترمة» ومنها اسماء اولاء الخيرين وانا لم اشر لاحد منهم وانما كتبت ملاحظات عامة؟

للاسف الشديد، وسيكون الاسف عميقاً كما سنرى، ان الكاتب اراد ان يؤلبهم او في الأقل ان يستند اليهم. ياأخي «هي ليست فزعة..» وتعدى الأمر هذا فكشف عن داخل مؤسف - اتمنى ان اكون مخطئاً! - فوصل الأمر الى «الثقافة الوطنية. ومحاولة وضع العصي في العجلات..» ماضرورة ذلك؟ ماذا تريد؟ انه كلام مؤذٍ غير مباشر - لهذا قلت سيكون الاسف عميقاً.. أعوذ بالله من الادب إن جر الى مثل هذا. معذرة عن التوقف عند فهي منطقة حزن عميق. لنتجاوز هذا - اللهم اجعلني مخطئاً لكي لانفجع بآخر مانملك...

٥ - بدلاً من الاقرار بالصحيح من الامور بموضوعية وتوازن، راح الكاتب يبرر بان على الكاتب ان يمتلك كل لغته العربية اولاً... الخ.

امتلاك اللغة القومية، ياصديقي، شرط أول للكتابة، لكن الامتلاك الكامل حلم وامنية في كل العصور وعند كل الشعوب لانرتضي ان يكون ذلك مبرراً لجهل الامور الاخرى ولعدم معرفة اخرى يحتاجها الباحث الجاد، ولتلافي ندرة الترجمات، وايضاً ليرى المرء بنفسه البؤس والتشويه الذي تحمله بعض التراجم مما يضيع الحقيقة التي يبحث عنها.

اما سؤلك: اين هي المكتبة الاجنبية..؟ فتعلّم ياصديقي اللغة أولاً والبقية بسيطة. يؤسفني القول: انها حجج مضحكة...

بعد كل هذا، لم يكن في المقال انتقاص ممن لايملك لغة اجنبية، ابداً ابداً. فهناك ناس كبار ومبدعون كبار وافاضل لم تواتهم الفرصة لذلك ولكن كبرهم كان سمتهم الاولى وعنوانهم الجليل. ثم ان هذا أمر شخصي وكل مسؤول عن نفسه وعمله. لكننا نعيد ماقلناه في الفقرة الاولى بان من يقارن عملاً ابداعياً بآخر

او ينوه بتأثير اجنبي على عربي او بافادته، يحتاج لان يتأكد من ذلك ويستنتجه بنفسه وهذا يستلزم معرفة لغة ذلك الاجنبي.

هل في هذا الكلام شطط أو فيه أذى لنا قد يحترم عمله؟

٦ - يبرر الكاتب تنوع مجالات الكتابة بانها تمرينات في النقد.. ياأخي التمرينات لاتنشر في الصحافة لكنها ترمي في السلال. هذا الذي اعرفه. اما الحقيقة التي يمكن ان تكون رداً موضوعياً على كلامي في «تعدد المواهب..» فهي الاقرار بان التخصص بموضوع واحد يركز الكاتب جهوده عليه وثقافته فيه آمر صحيح، ولكن ظروف الاديب تؤدي الى تشتيت طاقاته احياناً. هكذا كان يمكن ان يكون الرد ولماذا الرد؟ لنقل المزيد من الايضاح.

لاان يعتذر بانها تمرينات. وانها ستنتج نقاداً الخ! ان هذه المشكلة وراء لاعمق ولاجدية الكثير من دراساتنا وابحاثنا النقدية وحلها امر مطلوب وعاجل. هكذا يمكن ان تكون الاجابة: مباشرة وصادقة وشجاعة. رغم ذلك، فحتى الجوع ليس مبرراً نهائياً لتدني الاديب او تساهله. ويبقى التخصص مطلوباً تجنباً للسقوط في مثل هذه المطبات.. ومن ثم الاعتذار بمثل هذه الاعذار.

٧ - اما سؤال الكاتب لماذا نعتبر الناقد العراقي محلياً والناقد المغربي والمصري عربياً، فأقول: المغربي محلي والمصري محلي ايضاً مادام معنياً بقضايا «داخلية» تخص شؤون وتفصيلات الادب العربي في المغرب ومصر ولاعيب في ذلك ولامنقصة. والمفروض بالنقد المحلي، العراقي مثلاً، ان يكون متوفراً على دقائق الادب في العراق وتأثيراته والمؤثرات الخاصة فيه وباحوال الادباء العراقيين وتفاصيل حياتهم باعتبار الناقد العراقي هو الاولى بذلك والقدير عليه. فهل تختلف على هذا ام تراه موضوعاً جديداً للكتابة او للتمرينات على النقد؟

ملاحظات:

أ - ارجو ان يكون واضحاً للناقد الفرق بين المشهد اليومي ولغة المدينة المعاصره

ب - المحلية ميزة وصفة ايجابية اولى وهي واحدة من اسباب أهمية: ناس من دبلن وعوليس وسالكا فالكا وحقل آبائي والكثير من الروايات والاعمال الروسية والعالمية الاخرى (راجع كلمتنا في الف باء ٢٧٢ تشرين الثاني ١٩٧٢: المحلية والعالمية ثانية)

ج - نحيي كل نشاط إنساني من اجل العيش أومن اجل الثقافة - لكن لابد من تخصص في الدراسات والابحاث.

إن اعتراضنا هو على هذه المتكات قال سي دي لويس بان اودن متأثر بالمدينة الصناعية وبما ان فلان كتب عن المدينة الصناعية إذن هو متأثر او مستفيد من اودن! هل يصدق احد في الدنيا بان هناك نقداً بهذا المستوى من السهولة والسذاجة؟ هكذا بلا تحليل ولابحث ولامقابلة قصائد هذا وقصائد ذاك، ولاحتى توثيق لهذا القول. قال سي دي لويس وكأنه صديقه الحميم أوجار العمر... وكأنني اعيش في قرية مقطوعة لافيها قطار ولامعمل ولادراجة بخارية. لماذا يحصل هذا النوع من التفكير؟ انه حب الاستشهاد بالاسم الاجنبي ليس غير!

كنت اتمنى ان يكون الرجل ناقداً حقيقياً اكبر مما هو عليه، وجاداً له مراجعه المهمة ومصادره ذات الشأن وألا يزج بنفسه في كل موضوعات الادب واجناسه من المسرح الى الرواية الى القصة القصيرة، الى الشعر ويوزع جهوده على هذه الموضوعات كلها، وسواها، لقناعتنا باستحالة ان يتخصص بها كلها ناقد واحد وبامكانات ثقافية ومرجعية محدودة، مهما اعطاه الله من ذكاء وفطنة. هذا كلام لصالحنا جميعاً. وما أتمناه له، ولنفسي هو ان تكون حصيلة الجهود التي يضيع فيها العمر نتائج يحترمها الزمن. على اية حال هو أولى بنفسه على الا يسيئ الى الآخرين وأعمالهم، فيضطرهم الى الكلام، ويضطر هو في الأخير الى اعتبار أعماله «النقدية» هذه تمارين لاشك بان كلامه هذا تبرير وتغطية، فالحقيقة ليست كذلك. ثم ماذنب الاعمال والجهود المبذولة لانتاجها وهي تواجه مثل هذه «التمارين»؟ وأي منطق هذا؟

في الاخير انا ايضا اتمنى ان يتحرر نقدنا الأدبي مما اسميه دائماً بـ «الاتكالية في النقد» وتسخير مقولات وآراء النقاد الاجانب في مبدعيهم، لنتوكأ عليها في مقالاتنا النقدية وآمل من الاخ النصير ان يبدأ بنفسه مادام هو يرى ذلك، والا تكون مقوله فلان في أسماء دوستويفسكي، مثلاً فكرة لموضوع في الرواية، ولاقول سي دي لويس في فلان حكماً على قصيدة عراقية، والا تكون... دعنا من الامثلة، اتمنى ان يكون كل منا صادقاً مع نفسه والناس. ومعذرة لكل قرائنا عما اضطررنا لذكره، فانه ليهون على المرء خطأ امرئ آخر، ولكن مايؤسف ويؤلم ان تراه متعمداً يصنع الخطأ. اتمنى في الاخير ان تكون الحقيقة في السخط والرضا، رائد الجميع.

ياسين طه حافظ

النشاط الثقافي القطري

تحية وعهد للرئيس القائد صدام حسين

الأدباء والكتاب العراقيون يعاهدون على أن يظلوا أمناء لنهج الثورة ومدافعين عن منجزاتها التأريخية

حيا الادباء والكتاب العراقيون السيد الرئيس القائد صدام حسين ورعايته الخاصة لازدهار الفكر وتفتح المواهب وتطور الابداع في ميادين الادب المختلفة في القطر.

جاء ذلك في برقية رفعوها الى السيد الرئيس القائد صدام حسين في ختام مؤتمرهم العام الاول لانتخاب المجلس المركزي للاتحاد الذي انعقد في ٢٤ حزيران ١٩٨٣

وفيما يلي نص البرقية :

السيد الرئيس القائد صدام حسين المحترم

يغتنم ادباء القطر وكتابة فرصة اجتماعهم في مؤتمرهم التأسيسي هذا ليعربوا لسيادتكم عن عميق امتنانهم للظروف الممتازة التي هيأتها ثورة السابع عشر من تموز الخالدة ورعايتكم الشخصية بنحو خاص لازدهار الفكر وتفتح المواهب وتطور الابداع في ميادين الادب المختلفة مما احدث في قطرنا طفرة نوعية في مضمار الكتابة والتأليف ودفعه الى موقع متقدم بين الاقطار العربية وبلدان العالم الثالث من حيث حجم الانتاج الادبي ومستواه وانتشاره بين الجماهير.

ان هذا المؤتمر الكبير الذي يجمع للمرة الاولى جل رجال الادب والفكر في قطرنا من مختلف الاجيال والمناهج والاتجاهات الادبية والذي سيتولى انتخاب الهيئات القيادية لاتحاد الادباء والكتاب في العراق، انما هو مظهر من مظاهر الديمقراطية المستنيرة التي دأبت الثورة، على انتهاجها في مضمار الادب والفن وهو في الوقت نفسه دليل على. اختمار الشعور لدى الادباء والكتاب في قطرنا بضرورة تعبئة صفوفهم وتنسيق جهودهم للقيام بدورهم كاملا تجاه وطنهم في هذه المرحلة الصعبة والمجيدة من تاريخه .

ان لدى القطر وكتابه ياسيادة الرئيس مايعتزون به ، فخلال قرابة ثلاث سنوات من القتال ضد العدوان الايراني الغاشم على قطرنا، كان القلم مع البندقية في مقارعة الغزاة الايرانيين وفضح اباطيلهم وتسفيه دعاواهم . ، وكان ادباؤنا وكتابنا يعيشون بضمائرهم وبأبدانهم احيانا في الخنادق مع المقاتلين ويسهمون معهم في شرف الدفاع الضاري عن الوطن ونشوة الانتصارات اللامعة وحسبهم فخرا، ان كثيرا منهم قد ظفروا من سيادتكم شخصيا بالرعاية والتكريم لما كتبوه من وحي معركتنا الوطنية المقدسة، وهم اذ يجتمعون اليوم ليتفقوا على الاطارات التنظيمية المناسبة لعملهم المقبل انما يؤكدون لسيادتكم مجدداً ماسبق ان اكدوه بالقول والفعل . . ان يظلوا امناء لنهج الثورة مدافعين عن منجزاتها التاريخية متفانين في نصرة الوطن الذي رعاهم ولم يبخل عليهم بعطاء.

ودمتم ياسيادة الرئيس ملهما للفكر وقائدا للنصر.

رابطة نقاد الادب . . . طموح وورقة عمل وصيرورة

الحديث عن جدوى النقد واهميته الخاصة في رصد وتقويم المسار الابداعي وضرورة تنشيط حركته في القطر ودعم هذا اللون من عملية النهضة الادبية صادف تفهما عميقا في الدوائر المختصة في وزارة الثقافة والاعلام، وبمبادرة من الاستاذ لطيف نصيف جاسم وزير الثقافة والاعلام تألفت في مطلع شهر حزيران الماضي لجنة تأسيسية لرابطة نقاد الادب في القطر ضمت السادة الدكتور محسن جاسم الموسوي والدكتور علي عباس علوان والاستاذ باسم عبدالحميد حمودي والاستاذ ماجد صالح السامرائي والاستاذ سليم عبدالقادر لتتولى الاتصال بنقاد في القطر لعقد الرابطة النوعية الخاصة بهم .

وفي السابع من حزيران ١٩٨٣ وجه السيد وزير الثقافة والاعلام دعوة لنقاد الادب في القطر لحضور الاجتماع العام الذي عقدته الرابطة الخاصة بهم في صباح الخميس السادس عشر من ذات الشهر في مبنى وزارة الثقافة والاعلام وذلك لتدارس شؤون الرابطة ووضع برامج عملها وانتخاب الهيئة الادارية لها.

وقد جاء في ديباجة الدعوة الموجهة للنقاد:

نظرا لما للنقد من اهمية ومن دور فاعل في الحياة الثقافية . . ومن اجل ان تتفتح المواهب الادبية في قطرنا . . ولكي تتعمق الصلة بين الحداثة وركائز التراث ومن اجل تكوين شخصية نقدية متميزة ذات رؤية اصيلة ومناهج بناءة، وبهدف تقديم المشورة للمؤسسات ذات العلاقة في فعالياتها وبرامجها الثقافية . .

تشكل لجنة بأسم : «رابطة نقاد الادب في العراق»، تتولى المهام التالية : -

١ - مواكبة الحركة الابداعية في العراق، والتعريف بها، واظهار ايجابياتها وتبنيها، والعمل على تلافي الظواهر السلبية .

٢ - تشجيع النتاجات الشابة واحتضان الجيد منها، واقامة صلات ثقافية سليمة بين الاجيال الادبية .

٣ - رفع مستوى النقد الادبي في العراق، والعمل على تعدد مدارسه واتجاهاته وايجاد منابر نقدية متخصصة ، في جميع الوسائل والاجهزة الثقافية .

٤ - اقامة امتن الروابط بين النقاد العراقيين والنقاد العرب والاجانب عن طريق

التعاون مع المنظمات العربية والدولية ذات الاهداف المماثلة، وعقد الصلات بين الرابطة والمؤسسات الثقافية المماثلة الاخرى.

٥ ـ العمل على فضح الافكار والنظريات الشوفينية والصهيونية والامبريالية والرجعية والوقوف بوجه النتاجات التي تبشر بها.

٦ ـ احياء التراث النقدي العربي والتعريف بتاريخه واعلامه واتجاهاته ومناهجه ومضامينه.

٧ ـ التعريف بالاديب العراقي على النطاقين العربي والعالمي.

وتتوصل الرابطة لتحقيق الاهداف المذكورة عن طريق الوسائل التالية: ـ

١ ـ عقد الندوات واللقاءات النقدية.

٢ ـ نشر الدراسات النقدية والبحوث والمقالات والمتابعات في الصحف والمجلات.

٣ ـ ترجمة النماذج النقدية الجيدة من العربية واليها.

٤ ـ اجراء الحوار المفتوح مع المؤسسات الثقافية المختلفة داخل القطر وتقديم المشورة للاجهزة الاعلامية والثقافية لتطوير فعاليتها.

٥ ـ الاسهام والمشاركة في المؤتمرات النقدية العربية والدولية.

وتقوم اللجنة الموسعة في اول اجتماع لها بانتخاب لجنة تنفيذية مصغرة لادارة اعمالها والاشراف على تنفيذ برامجها وتوثيق الروابط بين اعضائها والمؤسسات الثقافية المختلفة.

وقد دعي الى اجتماع الرابطة النقاد السادة:

باسم عبدالحميد حمودي
بديعة امين
جبرا ابراهيم جبرا
الدكتور جلال الخياط
الدكتور جليل كمال
الدكتور جميل نصيف
حاتم الصكر
حمزة مصطفى
الدكتور داود سلوم
رزاق ابراهيم حسن
سامي محمد
سليم عبدالقادر السامرائي
شجاع العاني
صالح السيد هويدي
طراد الكبيسي
عباس عبد جاسم
عبدالجبار داود البصري
عبدالجبار عباس
الدكتور عبدالجبار المطلبي
الدكتور عبدالاله احمد
الدكتور علي جواد الطاهر
الدكتور علي عباس علوان
الدكتور عمر الطالب
الدكتور عناد غزوان
الدكتور فائق مصطفى احمد
الدكتور كمال نشأت
ماجد صالح السامرائي
الدكتور محسن اطيمش
الدكتور محسن الموسوي
محمد الجزائري
محمد مبارك
مزيد الظاهر
محي الدين اسماعيل
مؤيد الطلال
الدكتور ناصر حلاوي
نهاد التكرلي
ياسين النصير
يوسف نمر ذياب

وقد عقد الاجتماع في الزمان والمكان المعينين وافتتحه السيد وزير الثقافة والاعلام بكلمة حيا فيها جهود رجال الكلمة الملتزمة وتحدث عن اهمية عملية النقد كعملية بناء وتقويم لا تقف عند المعنى السلبي فيها ثم اعلن دعم الرئيس القائد شخصيا لهذه الرابطة ادراكا من سيادته لاهميتها في مجالات الادب، ثم بوشر بانتخاب الهيئة التنفيذية للرابطة التي تألفت من السادة الدكتور محسن الموسوي رئيسا وماجد صالح السامرائي مقررا وكل من الدكتور علي عباس علوان وجبرا ابراهيم جبرا والدكتور عناد غزوان وحاتم الصكر اعضاء والسادة باسم عبدالحميد حمودي وياسين النصير ويوسف نمر ذياب اعضاء احتياط وقد تقرر في الاجتماع الذي حضره السيد عبدالجبار محسن وكيل الوزارة الاقدم والسيد موسى كريدي مدير عام دائرة الشؤون الثقافية والنشر.

ان يعقد اجتماع تال في مبنى دائرة الشؤون الثقافية يوم الخميس ٢٣ حزيران من قبل اللجنة التنفيذية لاعداد البنية التنظيمية للرابطة وبرامج عملها تمهيدا لعرضه على اجتماع موسع لاعضاء الرابطة يعقد في مبنى الوزارة في الثلاثين من نفس الشهر.

وقد عقدت اللجنة التنفيذية اول اجتماع لها في الموعد المذكور ووضعت اوراق البنية التنظيمية وبرامج عملها التي نوقشت واقرت بعد تعديل البعض منها في اجتماع الثلاثين من حزيران الذي تم في مبنى وزارة الثقافة والاعلام وبحضور الاستاذ عبدالجبار محسن وكيل الوزارة الاقدم.

وقد جاء في هيكل البنية التنظيمية للرابطة:

تتشكل داخل الرابطة، ومن بين اعضائها، لجان متخصصة في عدد من الاعمال التي تدخل في اهتمام الرابطة، وضمن توجهاتها. ويقترح ان تكون هذه اللجان على النحو التالي: ـ

١ ـ لجنة النشر

****

وتتولى المهام التالية:

أ ـ الاشراف على اصدار الكتب والنشريات الدورية.

ب - تنظيم العلاقة بوسائل النشر.

ج - اعداد ندوات الرابطة وتهيأتها للنشر.

- ماجد السامرائي
- الدكتور جميل نصيف
- صالح السيد هويدي
- سليم عبدالقادر
- باسم عبدالحميد حمودي

٢ - لجنة الاماسي والندوات

****

وتتولى المهام التالية :

أ - اعداد برنامج الرابطة الدوري للندوات والامسيات والملتقيات.

ب - تنظيم عقد الندوات، والاشراف على الملتقيات.

ج - توثيق الصلة بين الرابطة والمثقفين، لحضور نشاطاتها، او المساهمة فيها.

- الدكتور عناد غزوان
- حاتم الصكر
- حمزة مصطفى
- الدكتور كمال نشأت
- سامي محمد
- باسم عبدالحميد حمودي
- د. عبدالاله احمد
- د. جلال خياط

٣ - لجنة التوثيق : وتتولى الاعمال النقدية العراقية والعربية واعداد نواة لارشيف عن النقد العربي والنقاد العرب وقد تألفت من السادة :

د. جليل كمال الدين

رزاق ابراهيم حسن

ياسين النصير

٤ - لجنة المتابعة : وتتولى متابعة المجلات الثقافية العراقية وبرامج الاذاعة والتلفزيون والصحافة الادبية وتقييمها نقديا وتقديم المقترحات التي من شأنها النهوض بالمستوى الثقافي بما يخدم الحركة الثقافية في العراق ويحقق لها التصور مع ما هو مرجو منها من طموحات وقد تألفت من السادة :

الدكتور علي عباس علوان

الدكتور محسن اطيمش

يوسف نمر ذياب

محمد الجزائري

هذا وبنتيجة النقاش تقرر اضافة السادة الدكتور عمر الطالب وعبدالجبار عباس والدكتور محمد حسين الصغير وشجاع مسلم العاني الى كل اللجان لكي يكونوا اعضاء ارتباط بين الرابطة ومثقفي ونقاد المدن التي يعملون فيها على ان يترك لاساتذة ونقاد جامعة صلاح الدين مهمة اختيار عضو ارتباطهم في الرابطة ولجانها.

الندوات والملتقيات

تكون ندوات الرابطة وملتقياتها وفق الصيغ التالية :

١ - ندوات او حلقات دراسية خاصة باعضاء الرابطة لمناقشة الوضع الثقافي في القطر (المجلات، الكتب، الصحافة الثقافية، البرامج الثقافية في الاذاعة والتلفزيون).. وتقديم الملاحظات والمقترحات بشأنها.

٢ - عقد ندوة عامة كل اسبوعين تتناول :

أ - قضايا نقدية تطبيقية (من خلال كتاب لاديب عراقي، أو طرح قضية من خلال نماذج أدبية، أو دراسة ظاهرة أدبية مما هو سائد في الحياة الثقافية).

ب - أدباء أمام الجمهور (وذلك بتقديم أديب له حضوره في الحياة الادبية، وتقديمه من خلال مراجعة ومواجهة نقدية لاعماله ولفكره الادبي، واشتراك الجمهور بذلك).

جـ - تكريس المناسبات الثقافية، والاحتفال بها.. وعقد ندوات عن بعض الشخصيات التي كان لها أثر بارز في الحياة الثقافية، وتسليط الضوء على دورها.

٣ - عقد ملتقى كل ستة اشهر، يتركز حول موضوع ثقافي معين، ويستمر ايام، وتساهم فيه شخصيات عراقية وعربية..

ويمكن ان يتم عقد هذا الملتقى بالتعاون بين الرابطة وبعض المؤسسات والمنظمات الثقافية، داخل العراق وخارجه (الجامعات، اتحادات الادباء والكتاب، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ومؤسساتها.... الخ)

النشر

يتوزع عمل الرابطة في النشر على القنوات التالية :

١ - رفد المجلات الثقافية في العراق بمواد خاصة بالنقد.. والتعاون معها على صعيد تنشيط عملها في خدمة الواقع الثقافي.

٢ - اعداد كتب متخصصة في الدراسة الادبية والنقد، يغلب على معظمها طابع المشاركة.. حيث يكتب عدد من الادباء والنقاد والدراسين في موضوع واحد، ومن زوايا مختلفة، والاتفاق مع جهات النشر، في العراق وخارجه، على اصدارها.

٣ - توثيق ندوات الرابطة وملتقياتها في كتب خاصة، والتعاون مع دائرة الشؤون الثقافية على نشرها.

البرنامج المقترح لعمل الرابطة

من تموز وحتى نهاية كانون الاول / ١٩٨٣

١ - تعقد الرابطة خلال شهري تموز وآب عدة اجتماعات خاصة باعضائها لتدارس الوضع الثقافي في القطر من خلال :

١ - النشر

٢ - المجلات الثقافية

٣ - البرامج الثقافية في الاذاعة والتلفزيون

وتقديم دراسات خاصة عنها، تتضمن ملاحظات ومقترحات بشأن تطويرها.

٢ ـ ايلول / ١٩٨٣

تقيم الرابطة ندوتها الاولى، وعلى مدى يومين، لمراجعة واقع الشعر العراقي في الثلاثين سنة الاخيرة (من الخمسينات وحتى الثمانينات) يشارك فيها نقاد وشعراء عراقيون.. ويرسم لها برنامج تفصيلي.

٣ ـ تشرين أول / ١٩٨٣

تقيم الرابطة ندوتها الثانية، وعلى مدى يومين، لمراجعة واقع الرواية العراقية في الثلاثين سنة الاخيرة (من الخمسينات وحتى الثمانينات) يشارك فيها نقاد وروائيون عراقيون.. ويرسم برنامج تفصلي لها.

المشاركة في مهرجان المربد وفق ماتقررة الهيئة الادارية على ان يكون الناقد عبدالجبار البصري ممثلاً للرابطة، في الهيئة العليا للمهرجان

٤ ـ تشرين ثاني / ١٩٨٣

تقيم الرابطة ندوتها الثالثة، وعلى مدى يومين، لمراجعة واقع القصة العراقية في الثلاثين سنة الاخيرة (من الخمسينات وحتى الثمانينات) يشارك فيها نقاد وقصاصون عراقيون.. ويرسم لها برنامج تفصلي.

٥ ـ كانون اول / ١٩٨٣

تقيم الرابطة ندوتها الرابعة، وعلى مدى يومين، لمراجعة واقع النقد الادبي في العراق في الثلاثين سنة الاخيرة (من الخمسينات وحتى الثمانينات).... يشارك فيها عدد من النقاد العراقيين بالحديث عن تجاربهم ورؤاهم النقدية مع تقييم لمسار النقد. ويرسم لها برنامج تفصلي.

٦ ـ ٢٤ كانون الاول / ١٩٨٣

وضمن اهتمام الرابطة بتقييم دور الشخصية الادبية في العراق. تقيم الرابطة ندوة خاصة في ذكرى الشاعر بدر شاكر السياب، لمناسبة الذكرى التاسعة عشرة لوفاته. يشارك فيها عدد من النقاد.

٧ ـ بناء على اقتراح الدكتور جميل نصيف تقرر عقد ندوة خاصة بالدراما مطلع عام ١٩٨٤.

اتحاد الادباء والكتاب...

الخطوة الاولى والنشاط القادم

على صعيد اتحاد الادباء والكتاب في القطر فقد دعت الهيئة المؤسسة جمهور الادباء والكتاب الى حضور المؤتمر الاول للاتحاد والذي انعقد صباح الجمعة المصادف ٢٤ حزيران لانتخاب هيئته الادارية تمهيداً لبدء نشاطاته وسط جو من النهوض الجديد لحركة الادب في القطر.

وقد كتبت جريدة الثورة في الخامس والعشرين من حزيران تصف هذه الممارسة الثقافية الديمقراطية:

كان الاجتماع الذي شمل الادباء والكتاب العراقيين رائعا يوم امس وهم ينتخبون مجلس اتحادهم المركزي في عملية ديمقراطية جسدت حرص الجميع على ان ينهض اتحادهم بواجبة ومن خلالهم في معركة امتنا وجهدها المخلص في البناء وهي تحقق الانتصارات الخالدة في قادسية صدام وتمسك بأسباب المجد والخلود.

لقد جسد الحضور بانسجامهم على خطة العمل المستقبلية طموح ادباء وكتاب العراق في ان تظل أقلامهم مشرعة دائما تذود عن الحق وتحرس حمى الوطن، وان يبقى فكرهم النير ونتاجهم الابداعي يغني للثورة ويسجل بطولات جيشنا وشعبنا في نتاج ادبي يدخل في رصيد الامة الحضاري ويشكل حلقة متقدمة من حلقات التواصل مع ماضي الامة المشرق ويمد الى المستقبل جسورا من الثقة والرسوخ بان هذا الشعب بقيادة الفارس الملهم صدام حسين، هو شعب الامجاد والنصر والبناء يصنعها على ارض الواقع ويصوغها في نتاج أدبي يحكي للحاضر والمستقبل قصة هذا الصمود والعطاء لابناء العراق الشجعان.

ففي الموعد المحدد من صباح الجمعة امس وبحضور السيد طارق عزيز عضو مجلس قيادة الثورة نائب رئيس الوزراء والسيد لطيف نصيف جاسم وزير الثقافة والاعلام والسيد هاشم حسن عقراوي وزير الدولة والسيد عبدالجبار محسن وكيل وزارة الثقافة والاعلام والسادة الادباء والكتاب المدعوين الى اجتماع الهيئة التأسيسية، تم انتخاب ثلاثين عضوا يمثلون المجلس المركزي للاتحاد وبعملية ديمقراطية شارك فيها الجميع ونالت الموافقة الجماعية من قبل الاعضاء.

لقد ضمت القائمة الفائزة السادة احمد خلف وبدرخان السندي وحميد سعيد وحسب الشيخ جعفر وخزعل الماجدي وخالد علي مصطفى وسامي مهدي وساجدة الموسوي وشفيق الكمالي وشموئيل ارميا وصلاح شوان وعبدالامير معلة وعبدالرزاق عبدالواحد وعبدالستار ناصر وعبدالستار طاهر شريف وعز الدين مصطفى رسول وعبداللطيف بندر اوغلو وعادل فؤاد وفؤاد التكرلي وقاسم محمد ومحمد الجزائري ومحمد جميل شلش والدكتور محسن الموسوي والدكتور محسن اطيمش ومحمد أمين محمد أحمد ومحمد الملا عبدالكريم ومحمد بدري ونعمان ماهر الكنعاني ويوسف الصائغ والدكتور يوسف حبي.

كما ضمت القائمة الفائزة خمسة اعضاء احتياط هم السادة ياسين طه حافظ

ونعمان مجيد وفاروق سلوم وصلاح نورس وكمال غمبار.

في البداية اعلن السيد خالد علي مصطفى افتتاح اعمال المؤتمر الاول للاتحاد الذي يعقد تحت شعار «لنضف الى مجد البندقية الظافرة مجدالقلم المبدع» . .

ثم القى السيدشفيق الكمالي رئيس الهيئة التأسيسية للاتحاد والتي عملت للاعداد لهذا المؤتمر تنفيذاً لقرار مجلس قيادة الثورة الذي جاء في أسبابه الموجبة .

انه من أجل جمع شمل الادباء والكتاب في منظمة واحدة تأخذ على عاتقها تنظيم الفعاليات والنهوض بواجب رعاية النشاط الادبي ولازالة التبعثر في جهود المبدعين . . فقد شرع هذا القانون .

واكد السيد شفيق الكمالي رئيس اتحاد الادباء العرب في كلمته . . ان الادباء والكتاب وهم يجتمعون هذا اليوم، فانهم يضعون نصب أعينهم رعاية الثورة والقائد صدام حسين لهم واهتمامها الدائم بتوفير الظروف الجديدة أمامهم كمبدعين يتحملون واجبات استثنائية في مسيرة اهتم . . وأشار الى أن تضحيات الشعب وبطولاته في معارك التحرير والبناء، هي مما يبعث الفخر في نفوس الادباء ويتيح لهم المجال لمشاركة شعبهم الجاده في نفس الوقت الذي يندفعون فيه للعطاء وتسجيل الملاحم وكتابة صفحات تليق بهذه التضحيات.

وأشار في كلمته الى ضرورة ان يكون الاتحاد الجديدة صيغة متطورة تدفع الابداع الى امام وتثري المرحلة بالنتاجات الصادقة التي ماانفك الادباء يقدمونها وهم يواكبون معركة امتهم الخالدة قادسية صدام، والتي اسهموا فيها اسهامات رائعة نالت تكريم القائد الملهم السيد الرئيس صدام حسين واعجاب الشعب.

بعدها القى السيد محمد الجزائري تقرير الهيئة التأسيسية للاتحاد التي أشارت الى الجهود التي سبقت هذا الاجتماع وواجبات الاتحاد المنشود وماهو مطلوب من الادباء والكتاب في هذه المرحلة التي تمر بها امتنا وهي تواصل البناء للمستقبل وتصد هجمات المعتدين المتمثلة بعدوان النظام الايراني الحاقد.

وأعلن السيد شفيق الكمالي أمام المؤتمر انتهاء اعمال ومهمات الهيئة التأسيسية ويدعو المؤتمر الى انتخاب هيئة تتولى رئاسة المؤتمر وادارة اعماله والاشراف على الانتخاب.

وطرح السيد حميد سعيد مقترحا نال موافقة المؤتمرين بالاجماع، ويتضمن تكليف السيد شفيق الكمالي بأن يتولى رئاسة المؤتمر ويكون السيد بدرخان السندي نائباً له والسيد نعمان ماهر الكنعاني مقررا للمؤتمر.

ثم باشرت هيئة رئاسة المؤتمر اعمالها واعلن السيد شفيق الكمالي بدء الانتخابات وفتح باب الترشيح امام الجميع.

وبعد فترة انتظار اعلن السيد رئيس الهيئة، ان هناك قائمة موحدة تشكلت نتيجة الاتصالات المكثفة بين الاعضاء وهي لاتلغى حق الترشيح لاي كان من المؤتمرين ولاتتعارض مع رغبة اي كاتب او أديب في ان يرشح نفسه او يقترح من يشاء . . وبدأ بقراءة أسماء السادة اعضاء القائمة الموحدة المذكورة سابقا والتي فازت بالاجماع.

ووجه السيد عز الدين مصطفى رسول الى المؤتمر تحية باسم الادباء الاكراد الممثلين في المؤتمر والمنضمين الى الاتحاد، أشاد فيها بالجهود الخيرة التي سبقت انعقاد الجمعية العمومية للاتحاد وماساد هذا المؤتمر من روح ديمقراطية تعكس حرص الاديب والكاتب العراقي على انبثاق الاتحاد وتجسد رعاية الثورة اللا محدودة للمبدعين من رجال الفكر.

لقد أبدى بعض الملاحظات، وهو يشير الى أنها قد تمت تسويتها بما يؤمن نجاح الاتحاد وتطمين رغبات جميع الاعضاء كما نوه بأهمية القرار الثوري لمجلس قيادة الثورة لتشكيل الاتحاد.

واعلن السيد ممثل القضاء في المؤتمر، بعد طرح القائمة للتصويت وفوزها بالاجماع، أنها تمثل المجلس المركزي للاتحاد، وانها فازت بالاجماع، وهي القائمة الشرعية.

هذا وقد عقد المجلس المركزي للادباء والكتاب اجتماعه برئاسة الاستاذ شفيق الكمالي في الثالث من تموز وانتخب مكتبا تنفيذيا للاتحاد مكونا من احد عشر عضواً وعلى الشكل التالي

الدكتور محسن الموسوي اميناً عاما للاتحاد العام للادباء والكتاب في القطر العراقي والدكتور عز الدين رسول النائب الاول للامين العام وللثقافة الكردية وعبدالامير معلة نائب الامين العام للعلاقات العامة وامين العلاقات الداخلية وفؤاد التكرلي نائب الامين العام للعلاقات العربية .

والدكتور بدرخان السندي نائب الامين العام للعلاقات الدولية ومحمد جميل شلش نائب الامين العام للشؤون الثقافية، ونعمان ماهر الكنعاني الامين العام للشؤون الادارية والمالية، وعبداللطيف بندر اوغلو نائب الامين العام للثقافة التركمانية، وشموئيل ايرميا نائب الامين العام للثقافة السريانية، ومحمد الجزائري مقررا، وخزعل الماجدي عضوا.

وفور انتخاب المكتب التنفيذي للاتحاد عقد أعضاوه جلسة خاصة برئاسة الدكتور محسن الموسوي الامين العام للاتحاد وتم بحث عدد من الامور المستعجلة واتخاذ عدد من التوصيات والقرارات لتعزيز مسيرة الاتحاد المقبلة ولخدمة اهدافه.

وقد أستعرض عبدالامير معلة جهود الاتحاد لايجاد ومتابعة مقر الاتحاد ومحاولة استملاكه وترميمه وتوسيعه، واستعرض محمد الجزائري جانبا اخر من الجهود المبذولة لايجاد مقر يكون ملائما ومناسبا للادباء والكتاب ويليق بمكانتهم في المجتمع، كما اتفق اعضاء المكتب التنفيذي على ضرورة ايجاد ناد ملائم يكون ملتقى لاعضاء الاتحاد.

كما تم تشكيل لجنة من عبدالامير معلة ومحمد الجزائري وخزعل الماجدي وحازم الموسوي (محاسباً) لمتابعة قضايا الصرف وترميم وتوسيع المقر والشؤون الاخرى . .

كما تقرر تفريغ عبدالجبار البصري ليتولى ادارة مقر الاتحاد

واتفق اعضاء المكتب التنفيذي على ان تكون أجتماعاتهم الدورية الساعة السادسة من مساء كل ثلاثاء. كما قرروا ان يجتمعوا اجتماعا أستثنائياً لمناقشة واعداد ميزانية الاتحاد الجديدة وتقديم التوصيات بهذا الخصوص الى السيد وزير الثقافة والاعلام.

واخيراً قرر اعضاء المكتب التنفيذي للاتحاد تكليف أحد الفنانين لتصميم شعار خاص للاتحاد يطبع على هويات الاعضاء.

رسالة القاهرة

رحيل أمل دُنقل

خبر قصير تناقلته وكالات الانباء والصحف العربية مساء السبت ٢١ مايو ١٩٨٣، نقلا عن وكالة انباء الشرق الاوسط التي اذاعت الخبر مضافا اليه بعض التفصيلات التي توضح ملابسات وفاة الشاعر «امل دنقل» ونقل جثته الى قريته القلعة بمحافظة قنا بواسطة الطائرة - محافظة قنا احدى المحافظات النائية بصعيد مصر - وسرعان ما انتشر النبأ الحزين بين جميع الاوساط الادبية والفنية والثقافية المصرية التي تحولت تجمعاتها في امسية ذلك اليوم الى نوع من تجمعات العزاء. ران الصمت حول الجميع، وأجهش صديقي الذي كان يجلس معي في غرفتي بالبكاء.. كانت دموع حارة على اثر مكالمة تليفونية سريعة إنقضت على مجلسنا كالصاعقة، وذلك قبلما نطالع الصحيفة المسائية التي نشرت الخبر في الصفحة الاولى - مات الشاعر امل دنقل -

كان الحزن يطل من عيون الجميع.. نادل المقهى الشهير.. موظفي وعمال أتيليه القاهرة.. باعة الصحف بميدان سليمان باشا.. الحاج مدبولي صاحب مكتبة مدبولي الشهيرة.. حقا ان هذه الاماكن لن ترى أمل دنقل مرة اخرى، ولن تسعد بدعاباته، كما لن تزخر بوجوده بين الاصدقاء.. تعلقت عيون الجميع بخطوط الخبر التي وضحت في ابرز مكان بالصحيفة المسائية الوحيدة التي تناقلتها الايدي كنوع من المشاركة في ذلك المصاب الذي أصاب الشعراء والادباء المصريين بوفاة الشاعر امل دنقل، فهو الرابع في قائمة موت الشعراء المصريين، والسادس في قائمة موت الكتاب بوجه عام في غضون فترة قصيرة للغاية.. فإسم امل دنقل يأتي بعد ضياء الشرقاوي ٣٩ سنة

نجيب سرور ٤٦ سنة

يحيى الطاهر عبدالله ٤٠ سنة

فوزي العنتيل ٥٣ سنة

صلاح عبدالصبور ٥١ سنة

زهير الشايب ٤٤ سنة

وهؤلاء الذين اختطفهم الموت المفاجىء في اروع سن - سن النضج والتحقق بعد ان امتلك كل منهم ادواته الابداعية كاملة.

ولقد استمرت رحلة الموت مع «امل دنقل» لثلاث سنوات متوالية منذ ظهرت اعراض ذلك المرض الخبيث واللعين بداخل جسده الواهن الدقيق، وكان لابد من اجراء عملية جراحية يستأصل بها الطب تلك الاورام الخبيثة، وكانت العملية الاولى في صيف ١٩٨٠، التي تلتها عملية اخرى تكميلية... وكان امل بين كل عملية واخرى ذلك الفارس الذي عرفه شعرنا الحديث بجوار



اخرين، جاء معهم وبعدهم كي يؤكد على حتمية القصيدة الحديثة... جاء اسمه بعد صلاح عبدالصبور، واحمد عبدالمعطي حجازي - في مصر - مع عفيفي مطر، ومهران السيد، وابوسنة استمرارا لنفس الخط الذي بدأه رواد الشعر والقصيدة الحديثة من القطر العراقي امثال بدر شاكر السياب، وعبدالوهاب البياتي، وبلند الحيدري ونازك الملائكة... فكانت المجموعة المصرية وبينها امل دنقل تتضمن قصيدتها نفس الحساسية الحضارية التي وضع لمساتها الرواد، وبينهم جميعا امل دنقل كشهاب لامع اضاء حياتنا بدواوين اربعة.. البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ١٩٦٨، وتعليق على ما حدث ١٩٧١، ومقتل القمر ١٩٧٣ والعهد الآتي ١٩٧٦، وبعدها «أحاديث غرفة مغلقة» لم تنشر... وهي آخر مجموعة شعرية كتبها الشاعر اثناء معركته القاسية مع المرض اللعين، الذي نجح اخيرا وتغلب على كل محاولات العلم والاطباء في اكبر المعاهد المتخصصة في الشرق، وهو معهد الاورام بالقاهرة، وتحت رعاية نخبة من الاطباء الممتازين في ذلك الفرع.

ولقد انقسمت ظروف علاج مرض «أمل دنقل» الى فترتين الاولى التي تمت بها العملية الجراحية الاولى، والتي كان العلاج فيها على نفقته الخاصة حتى نجح بعض اصدقاء «امل» وعلى رأسهم الدكتور جابر عصفور استاذ الادب العربي بآداب القاهرة في استصدار قرار لعلاج امل على نفقة الدولة. والثانية - وهي وجوده كمقيم باستمرار داخل احدى غرف معهد الاورام يلقى من العناية ما يلقاها وفق الصدفة والظروف البير وقراطية المحيطة به، وذلك استمر كثيرا مما ضاعف من معاناة أمل دون اهتمام من الدوائر المسؤولة، حتى ان البعض عرض فكرة سفر «امل دنقل» الى الاتحاد السوفيتي او الولايات المتحدة لاستكمال العلاج الذي تعقدت مراحله مع زيادة الآلام، مما جعل المطلوب عمل جلسات علاج بالاشعة والمواد المشعة بشكل دوري، ادت الى زيادة ضعف جسد الشاعر الرقيق، فكانت مقاومته تقل يوما بعد يوم... لكن رفض امل دنقل لفكرة العلاج خارج مصر كان قاطعا، بحجة قطع الطريق على كل من يريد ان يتاجر

او يستفيد بمرض أمل دنقل . . .

وكان خطاب الدكتور يوسف ادريس الذي ارسله على صفحات الاهرام الى الدكتور فؤاد محي الدين رئيس الوزراء، باعتباره احد زملاء الحركة الوطنية في الاربعينات، يعرض فيها قضية علاج أمل دنقل التي تتعثر بين اضابير وزارة الصحة، وطلب تدخله الشخصي خاصة وان وزارة الثقافة لا تدري شيئا عن ظروف مرض وعلاج أمل دنقل التي شاعت في العالم كله. وكان لذلك الخطاب أكبر الاثر على نفوس المثقفين والكتاب، خاصة وان مبادرة السيد رئيس الوزراء كانت ملاحقة وسريعة باصدار قرار وزاري يلزم جميع الجهات بمسألة علاج أمل دنقل على اعلى مستوى بفتح اعتمادات خاصة له لا تتقيد بظروف الميزانية او التعقيدات الروتينية. وسرعان ما أبدت وزارة الثقافة وعلى رأسها السيد الوزير بالاهتمام بأمل دنقل حيث ارسل وزير الثقافة لأمل برقية خاصة مع باقة من الزهور بغرفته بمعهد الاورام.

وما يجدر ذكره ـ ان الشاعر أمل دنقل، الذي ظل طوال حياته لا يساوم على موقفه، فهو واضح وضوح الشمس في انحيازه لقضايا الامة والشعب، لم يكن معاديا على المستوى الشخصي لأي من اصحاب الآراء المختلفة. لكنهم لم ينسوا مواقفه ميتا، كما تناسوا مجاملاته حيا. فلم يحضر أي وجه من الوجوه التي ظلت تتشدق برعايتها للجميع سواء من المسؤولين عن اتحاد الكتاب او جمعية الادباء او اجهزة الثقافة عن تأبين بدار الادباء، او في سرادق العزاء الذي اقامته اسرته مساء ٢٣ مايو، وكان قد اعلن يوم الوفاة ان اتحاد الكتاب المصريين سيقيم تأبينا لأمل مساء الاحد ٢٢ مايو بدار الادباء، وهو اليوم التالي للوفاة، وفي الموعد المحدد بدأ اصدقاء أمل المقربين يتوافدون على القاعة الصغيرة التي خصصت لذلك التأبين، ولم يحضر الى المكان أي مسؤول من الاتحاد، وكان من المتوقع حضور اعضاء المجلس، او من ينوب عنهم الى مكان التأبين، مع القاء كلمة. . كذلك لم يحضر أي مسؤول من وزارة الثقافة. . ويبدو ان فكرة التأبين كانت مجرد نوع من العزاء البسيط قدمها مسؤولو الاتحاد الى «أمل دنقل» عند وفاته مع تكليف أحد المقرئين لتلاوة آيات الذكر الحكيم في مكان التأبين بدار الادباء.

وانتهى التأبين الذي تخللته بعض الكلمات القصيرة التي عبرت عن مشاعر حزن الجميع لوفاة أمل دنقل القاها الشاعر احمد فؤاد نجم، والكاتب محمد السيد عيد، مع قصيدة رثاء القاها الشاعر محمد سليمان مع تلاوة آيات ذكر الحكيم بين حين وآخر. . .

وكما كان تأبين أمل دنقل قاصرا على الاصدقاء. . . كان سرادق العزاء الذي اقامته اسرة أمل قاصرا ايضا على اصدقاء امل ومحبي شعره، واصدقاء اسرته ومعارفهم وهم كثيرون. . ولم يحضر ايضا أي مسؤول من قبل الاتحاد كي يقدم تعازيه لاسرة الشاعر. . . وحضر العزاء الدكتور «لويس عوض» والاستاذ «بدرالدين ابو غازي» وزير الثقافة السابق، والدكتور «عبدالعظيم انيس» والشاعر صلاح جاهين، كما اصطف لتلقي العزاء كل من الدكتور عبدالمحسن طه بدر استاذ الادب العربي بجامعة القاهرة، والدكتور جابر عصفور، والشاعر عبدالرحمن الابنودي، والشاعر زين العابدين فؤاد، بجوار افراد اسرة الشاعر.

واستطيع ان اقول ان وفاة «أمل دنقل» كانت مظاهرة صامتة تعبر عن حالة الاستقطاب الثقافي بين الاتجاهين المتصارعين في مصر ـ الاتجاه التقليدي المحافظ ـ والاتجاه الحديث الواقعي والمناصر لقضايا الامة وهموم الشعب المصري.

وكما كان معزو «أمل دنقل» هم اصدقاؤه المقربون، كانت ايضا البرقيات المنشورة في صفحات التعازي في الصحف مرسلة من اصدقائه المقربون ايضا ـ باستثناء برقية وزير الثقافة، وبرقية منظمة التضامن للشعوب الآسيوية والافريقية التي كان امل احد العاملين بها، حيث رثاه كل من عبدالرحمن الشرقاوي رئيس منظمة التضامن، ونوري عبد الرزاق سكرتيرها العام، وادوار الخراط مساعد رئيس المنظمة. وبرقية اتيليه القاهرة. . .

وبوفاة امل دنقل انتبه القائمون على الصحف والدوريات وكتاب الاعمدة الى فداحة المصاب، وسرعان ما عبرت كل صفحة عن ذلك الحدث، فتناولته جريدة المساء بعرض وتقديم شعر أمل دنقل، كما انبرى الكاتب الكبير «احمد بهاء الدين» برثائه لأمل في عموده اليومي بجريدة الاهرام تحت عنوان «هذا زمن بلا شعر» نعى فيها حياتنا القاسية باعتبارها السبب الرئيس في وفاة عبدالصبور وأمل دنقل. كذلك رثى أمل الكاتب احمد بهجت في مربعه اليومي بجريدة الاهرام، فطلب لأمل الرحمة بعد اعرابه عن اعجابه بتجربته الشعرية وتقديمه لأنموذج من شعره، واعتبر موهبته هبة من الله. وخصصت الناقدة صافيناز كاظم مقالها الاسبوعي بجريدة المصور عن تجربتها الشخصية مع أمل دنقل وشعره. كما قدمت جريدة الاهالي رائعته الوصايا العشر في صفحة كاملة مع تقديم موجز للدكتور عبدالعظيم أنيس، انتقد فيه وصف كمال الملاخ ـ بالاهرام ـ لأمل دنقل باعتباره انه شاعر رقيق ـ وقال له:

«لا سيدي ان أمل دنقل لم يكن شاعرا رقيقا، وانما كان شاعرا خشنا خشونة بيئة الصعيد التي نشأ فيها، حادا وقاطعا بكلماته كالسيف، بسيطا بألفاظه ببساطة هذا الشعب. مهيبا بصوره ومضامينه مهابة الشلال الهادر. لم يكن أمل متسكعا في ازمة التجريد، او متسولا للمعاني القديمة البالية التي عفا عليها الزمن، او متطفلا على موائد الامراء وشعراء الامراء وانما كان شاعرا له اختياره الحاسم بقدراته الفنية الفذة. . .»

واعلن المسؤولون عن مجلة «ابداع» ـ الجديدة ـ التي يرأس تحريرها الدكتور القط عن تأبينه في العدد الاول المجهز للصدور، مع تخصيص ملف عن شعر أمل في الاعداد التالية. وقدمت صباح الخير نماذج من شعر أمل مع رثائه بكلمة قصيرة في صدر الصفحة الاولى. . وخصص كاتب السطور مساحته بصفحة النقد بمجلة الاذاعة للكتابة عن امل دنقل. كما اشادت به جريدة الشعب.

من هنا نرى كيف كانت وفاة أمل دنقل معبرة عن تجربته احسن تعبير، فلقد احس به من عرفوه وأدركوا قيمة موهبته والتزامه الذي برز في شعره، حيث لم نر أيا من الذي يرفعون لواء المحافظة والسلفية ويتشدقون بها يحسون بوفاة أمل دنقل. . بل انهم كانوا يحسون به وربما اخفوا فرحة كتمتها الصدور بغياب فارس من اهم فرسان الكلمة والشعر الحديث.

وكما التف حوله هؤلاء اثناء حياته وفي سهراته. . التف الجميع بأحزانهم يوم وفاة أمل دنقل التي لم تكن مفاجئة. فالذي كان مقدرا لأمل بعد نجاح ذلك المرض اللعين في التمكن من جسده ان لا يعيش الفترة الطويلة التي عاشها ـ لكن رغبة أمل في الحياة، واصراره الشديد، ومثابرته، وصلابته كانت كلها عوامل تتغلب على الازمات التي كان يمر بها جسده الواهن. ذلك الجسد المرتفع في كبرياء فوق خشبة مسرح السلام في الخريف الماضي وسط المدعوين من الادباء والشعراء من مختلف انحاء الوطن العربي ـ وكانت آثار المرض بادية عليه عندما وقف كي يلقي رائعته ـ الوصايا العشر او لا تصالح ـ معلنا بها ان للفن اهم رسالة بجوار وظيفته الاولى لأمتاع وتجديد الانسان، وهي رسالة الالتزام بقضايا

الانسان والوطن والمصير. فالقصيدة لم تكن - كما اظن - جديدة على احد من المثات الحاضرة، فلقد سبق نشرها في عدة صحف ومجلات عربية. وان كان الشاعر قد نشرها في جريدة المساء لاول مرة في نوفمبر ١٩٧٦ على اثر احداث سياسية معينة، فكانت وثيقة تعلن ان الشاعر المصري غير متواطىء على القضايا العربية، وانه شاعر ثاقب النظر، قومي التفكير - معاصر، وتمتد جذوره الى اعماق الثقافة العربية، كما انه معادي بطبعه للنزعات الشوفينية الضيقة. . ويقول أمل دنقل في قصيدة الوصايا العشر. .

لا تصالح على الدم حتى بدم
لا تصالح ولو قيل رأس برأس، أكل الرؤوس سواء!
أقلب الغريب كقلب أخيك؟
أعيناه عيناه؟
هل تتساوي يد. . سيفها كان لك. .
بيد سيفها أثكلك؟
سيقولون جئناك كي تحقن الدم
جئناك حتى تكون الحكم
سيقولون: ها نحن ابناء عم؟
قل لهم انهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك
واغرس السيف في جبهة الصحراء الى ان
يجيب العدم
لا تصالح على الدم حتى بدم
لا يهم الورود اذا اسقطت انها لم تشم
وأنا كنت لك
فارسا. . وأخا. . وأبا. . وملك!!

ولعلنا نرى - في النهاية - ان غياب أمل دنقل يمثل غياب قيمة فنية كبيرة على المستوى القومي. . فأمل دنقل الذي امتلك ادواته كاملة كان واحد من الشعراء الذين يعملون على تأجيل الظاهرة الثقافية العربية في ابعادها التاريخية، مع معاصرتها الشديدة والتزامها بكل ما ينتاب اللحظة.

كما نرى في غياب - أمل دنق - الشاعر والصديق الذي لن ننساه. . لن ننسى لفتاته الذكية، وملاحظاته الساخرة، وسخرياته اللاذعة المريرة التي كانت تأتي مغلفة بقشرة ناعمة وملساء، لكنها سرعان ما تدمي اصبع من لا يستطيع التعامل معها حامية ما بداخلها من معان وقيم انسانية ومشاعر دافقة.

وأمل دنقل بكلماته لن يموت. بل سوف يمكث في الارض مع افراد الطابور الطويل الذي بدأ منذ عصور البداوة مرورا بعصور الازدهار «المتنبي. . ابو العلاء. . ابو تمام. . . . وحتى شوقي، وحافظ، والسياب، والشابي، ونجيب سرور، وصلاح عبدالصبور، وأخيرا أمل دنقل الذي لا يمكن ان ينساه جيلنا بعدما تركت وفاته الاحاسيس والمشاعر الحزينة بداخلنا، وعانقت حياتنا بكل ملابساتها. . ولسوف نردد كلماته. . .

ايها الاشقياء
ايها الاشقياء
مربي التائه المغترب
فتمدد فوق الحشائش
ملتصقا بالرخام. .
وتوسد دمعته. .
ثم نام
ثم نام
ثم نام. . ثم نام

شمس الدين موسى

رسالة فينا

أسخيلوس على المسرح النمساوي

يقدم مسرح بيت الفنانين بفيينا رؤية عصرية لمسرحية الفرس لأسخيلوس من أخراج «كوني هاينز مايير» بعد ألفي وربعمائه وخمسة وخمسون عاماً من عرض المسرحية الأول على مسرح ديونيسوس بأثينا، وقد قدمها بريكليس وفازت بالجائزه الأولى في أبريل من عام ٤٧٢ ق. م حيث كانت تراجيديا ثانية في ثلاثية تضم «فاينيوس - الفرس - كلوكوس بوتنايوس» ومسرحية ساتير يه رابعة «بروميثوس بيركايوس».

وتعتبر الفرس أول مسرحية تصل ألينا تستمد أحداثها من التاريخ وليس من الأساطير كما كان متبع في ذلك الوقت، إلا أنه من الناحية التاريخية والتأريخية تعتبر الفرس ثالث مسرحية بعد مسرحيتين كتبهما «فريتموس» ولم نصلا الينا، كانت الأولى عن تدمير الفرس لمستعمرة مليتوس الأيونيه في آسيا الصغرى، وحينما عرضت المسرحية لم يستطع الجمهور الأثيني الأستمرار في مشاهدة فاجعه أهل مليتوس ولذا توقف عرض المسرحية وعوقب فريتموس على ذلك. . ، وحينما أنتصر اليونانيون على الفرس في موقعه «ماراثون» عام ٤٩٠ ق. م وموقعة «سلاميس» عام ٤٨٠ ق. م وموقعه «بلاتايا» عام ٤٧٩ ق. م حينئذ كتب فريتموس مسرحيته الثانية المستمده من التاريخ بأسم الفينيقيات عام ٤٧٦ ق. م عن أنتصار اليونان في موقعة سلاميس وهو نفس الموضوع الذي تناوله أسخيلوس في مسرحيته الفرس عام ٤٧٢ ق. م أي بعد ثمان سنوات من الأنتصار. ولقد حارب اسخيلوس بنفسه في موقعه «ماراثون» ضد الملك داريوس وكان يحارب معه أخوه الذي توفى في المعركة، كما حارب اسخيلوس في موقعه سلاميس ضد أبنه الملك اكسركيس حيث كان اسخيلوس يفتخر بقدراته القتاليه كما كان أبناء عصره ينظرون اليه على أعتبار أنه جندي وشاعر في نفس الوقت كما خط على مقبرته.

وتثير مسرحية الفرس جدلاً بين النقاد حيث يعتقد البعض بأنها كتبت قبل الضارعات ويعتقد البعض الأخر بأنها كتبت بعدها ذلك أنه لم تصل ألينا تواريخ محدده عن كتابة الضارعات تحسم هذه المسألة. ولكن بمقارنة النصين من الناحية الدرامية نجد أن معظم أجزاء مسرحية الضارعات تتكون من أناشيد وأبتهالات وأدعيه من جانب الكورس ومونولوجات فردية أو حواريه مع الكورس ومشهد وحيد بين الملك بلاسجوس وبين الرسول المصري، والمسرحية أقرب إلى الأغاني الديثرامبيه حيث نجد أن عدد الجوقة الضارعات هم نفس العدد الذي يستخدم في الأغاني الديثرامبية وهم خمسون.

أن أسخيلوس يعتبر الأب الشرعي للتراجيديا بأضافته للممثل الثاني بعد «تسبس» الـذي أضـاف المـمثـل الأول في عام ٥٣٤ ق. م ولكن استخـدام اسخيلوس للممثل الثاني في الضارعات استخدام باهت وضعيف حيث يظهر استخـدامـه للممثـل الثاني في الأبيسود الرابع بين الرسول المصري الذي يريد أن ينقـل الضـارعـات إلى مصـر وبـين الملك بلاسجوس الذي يحميهن منه ويطرده مهـدداً بالحرب، ولكنه مشهد محدود ومقتضب درامياً حيث لم يستطع أسخيلوس تنمية المشهد وتصعيده نظراً لحداثة استخـدامه للممثل الثاني، حتى نرى أن «جورج تومسن» في كتابه (أسخيلوس وأثينا) يقول عن الضارعات (فهي ما كانت لتعاني إلا القليل لو كانت قد كتبت لممثل واحد).

أما عن الفرس فلقـد أستخـدم أسخيلوس الممثـل الثاني بطريقه اكثر دراميه ونرى ذلك في مشاهد وصول الرسول الذي يخبر الملكة والشيوخ بهزيمة الفرس في سالاميس واصفـاً المعـركـة حيث يتـولـد حوار يولـد النمـو الـدرامي بين الملكـة والـرسـول. . . وأيضـاً في مشهـد المقـابله ما بين شبح الملك داريـوس والملكـة (أتوسـا)، وفي مشهـد ثالث حين وصول أكسركسيس المنهزم ومقابلته لأمه الملكة والجوقـه. . لقـد كان الحوار من قبل محدوداً بين الجوقه والممثل الذي عادة ما يقوم الشاعر بتمثيله.

وبـالتتبـع الـدرامي في النصـين نجـد أن أسخيلوس قد أستخدم الممثل الثاني بطريقة أكثر درامية منه في الضارعات وهذا ما يؤكد أسبقية كتابة الضارعات على الفرس وقـرب الضـارعـات إلى الأغـاني الـديثـرامبيـة منهـا إلى الفـرس. . أن أسخيلوس يعتبر أول كاتب مسرحي في التـاريخ يقـدم ديـالـوج بين أثنين من الممثلين حيث ساعـد ذلـك على تنمية الصراع وبناء الحدث ورسم الشخصيات وتمهيد الأرض لكتاب مثل سوفوكل في تنمية الدراما والوصول بها إلى النضوج الفعلي.

تبـدأ وتـدور أحـداث مسـرحيـة الفـرس في أحدى مدن الدولة الفارسية وهي العـاصـمـة (سـوسا) حيث قد خرج أكسركسيس الملك وابن الملكة (أتوسا) على رأس الجيش الفـارسي لمحـاربـة اليـونـانيـين وقد مضى فترة طويلة لم يسمع فيها القصـر الفـارسي شيئـاً عن الجيش ولكن الجـوقة تتوقع حدوث كوارث، كما تحلم الملكـة أحـلامـاً مفـزعة حتى يدخل الرسول بملابس ممزقة وجسد جريح من آثار المعركة ليخبرهم بهزيمة الفرس في موقعة سلاميس، كما يخبرهم بأن أكسركسيس مايـزال على قيـد الحيـاة، وتعتـبر الجـوقة أن هزيمة جيش الفرس إنما يرجع إلى تطرف اكسركسيس في الكبرياء حتى جعل الأله زيوس يحل عليه غضبه، وحينما تتوجه الملكة بصلواتها على روح داريوس الذي كان بطلاً محبوباً وكفئاً حينئذ يظهر شبحه، وبعد أن يعرف ما حدث حينئذ يحذر الفرس من الكبرياء ويعيد ما قالته الجـوقـه من أن زيـوس يحل العقـاب بسبب الكـبريـاء وتكبر أكسركسيس ويتنبأ بهـزيمـة أخـرى للفـرس مع اليـونـان. . . ويختفي شبـح داريـوس حتى يظهـر أكسركسيس عائداً من المعركة بملابس ممزقة وجسد جريح حيث يروى هزيمته في سالاميس ثم يدخل القصر مهدداً بحرب أخرى.

لم يصور أسخيلوس في هذه المسرحية إنتصار اليونانيين على الفرس وإنما صور آثـار هزيمـة الفـرس في العـاصمـة الفـارسيـه (سـوسـا) ويـرجع ذلك إلى تدين اسخيلوس وموقفه الأخلاقي وأحترامه الشديد للألهة اليونانيه، فلقد كان زيوس يشكل الخلفيه الدرامية في مسرحية الفرس، كما أن اسخيلوس كان يرجع السبب الأساس من هزيمة الفرس إلى سبب ديني وهو التطرف في الكبرياء، فالكبرياء والتكبر تورثان الدمار وغضب الألهة، كان اسخيلوس يكرر هذا كثيراً على لسان الجـوقـة وعلى لسـان شبـح داريوس ملك الفرس السابق، ويتضح من هذا مدى تأثـير أسـرار ديـانة اليوسيس التي كانت تقام بقرية اليوسيس لربة الأرض والزرع ديميـتر في وجـدان وعقل اسخيلوس حيث كانت الخلفية الدينية هي التي تشكل أحـداث مسـرحيـة الفـرس واحداث كل مسرحياته، فكيف ان الكبرياء والتكبر تورثـان الـدمـار وغضب الألهة من الفرس، والدفاع عن الضعفاء في الضارعات حيث تقف أرادة زيوس إلى جانبهن كما يصور قدرة زيوس في بروميثوس مقيداً، وتوارث العضة في أجاممنون، حاملات القرابين، وآلهة العذاب.

ولقد وصل الينا من أعمال أسخيلوس سبع مسرحيات متبقية وهي (الضارعات - الفرس - سبعـة ضد طيبـه - بروميثيوس مقيداً - والاورسيته أجاممنون، حاملات القرابين - الهة العذاب).

وتختلف المصادر على تعداد المسرحيات التي كتبها أسخيلوس من سبعين إلى تسعين إلى مائـة مسرحيـة، ولكن يبدو أنه قد توقف عن الكتابه للمسرح حينما أنتصر عليـه سوفـوكـل في المسابقات المسرحية، لذا ترك أثينا ورحل إلى صقلية حيث مات هناك في عام ٤٥٦ ق. م، ويحكى في ذلك أن أسخيلوس كان يجلس ساعـة الظـهـيـرة أمـام البـحـر وقـد توهـم نسـراً أن صلعـة رأسـه هي حجـر يلمـع، فأسقـط عليهـا سلحفاه حتى تتكسر قشرتها وحينئـذ مات الشـاعـر العجوز على شط البحر ساعة الظهيره بسبب نسر جائع. خدعت حدة الشمس عينيه فمات الشـاعـر قبل أن يتم المائـة عام بعام واحد. وهكـذا تنتهي حيـاة الشاعر الجسدية ولكن تظل نتاجاته الفنية تقدم على المسرح بعد أكثر من ألفي وخمسمائه عام.

لقد كانت الصياغة الجديدة لمسرحية الفرس للكاتب الألماني (ماتياس براون) عام ١٩٦٠ أي بعـد خمسة عشر عامـاً من أنتهـاء الحرب العالمية الثانية وهزيمة النـازيـة، وكان هذا هو الأسقاط العصري للصياغة الجديدة لمسرحية الفرس من خلال لغة عصرية وأسقاط عصري على الأحداث ومن خلال مونولوج في النهاية وان كان لاتحتمه بنية الفعل الدرامية حيث تخرج الملكة أتوسا وقد أرتدت ملابس عصريـة وخلعت الباروكة وأزالت الماكياج لتلقي مونولوج يستمر خمس دقائق عن الحروب التي ماتزال تهدد أمن العالم حيث تربط أحداث العصر بالمسرحية.

قدمت المسرحية للمرة الأولى في برلين عام ١٩٦٠ من أخراج «هانز ليتساو»، ولقـد كانت الفرس هي الصيـاغة العصرية الثالثة للكاتب (ما تياس براون) عن الأعمال اليونانيه حيث قدم من قبل صياغة عصرية لمسرحيتين من تأليف يوربيدس.

وأذا كان التفسـير العصـري للفـرس من خلال الحرب العالمية الثانية وهزيمة النـازيـة لدى أخـراج (هـانـز ليتسـاو) للفرس في المانيا عام ١٩٦٠، فأن التفسير العصـري لكوني هاينـز مايـير من النمسـا في الأسـاس هو حرب بلاد فارس مع العراق، وبذا ربط ماضي بلاد فارس بحاضرها من خلال المونولوج الأخير الذي تلقيه الملكة أتوسا بعد نهاية المسرحية.

لقـد حاول كوني هاينـز مايـر أن يعطى الجـو الشرقي القديم لبلاد فارس من خلال الموسيقى والـديكور والملابس والجو العام، فلقد أعدت خشبة مسرح بيت الفنـانـين - وهـو مسرح مجهز حيث يمكن تغيير خشبة المسرح والصالة من عرض إلى آخر حسب متطلبات النص ووجهة نظر المخرج - في الوسط ويحيطها الجمهور من ثلاث جوانب، ففي الأمـام بوابـة القصـر الملكي، باب كبير يتوسط الواجهة وعلى الجـانبـين عواميد تأخذ الأطار الشرقي، ويظهر من الداخل تكوينات تأخذ لون الـذهب وتعطى احساسـاً. . . بالفخامة. . أسفل بوابة القصر خمسة سلالم يؤدون إلى ساحـة القصـر وهي ساحة رمليه محاطه بسور يعلو نصف المتر حيث يحيط الجمهور بالسور ليشاهد خشبة المسرح أوبمعنى أدق ساحة القصر الملكي في عاصمـة بلاد فارس (سـوسـا)، وعلى الجـانب المواجه لواجهة القصر يوجد في المنتصف بوابـه صغـيرة تؤدي إلى ساحة القصر وتتكون هذه البوابه من ضلفتين يعلوهما مكـان للرؤ يـه ثم سلالم بسيطـه تؤدي إلى هذا المكـان فوق البوابة. . . على جوانب خشبـة المسـرح أوعلى جوانب ساحـة القصر يوجد بعض الأعمدة



ولكنها لاتعيق الرؤ يه .

حينما تنسحب الأضواء من مكان المتفرجين ايذاناً ببدء العرض نسمع موسيقى شرقيه تعزف أمامنا حيث يجلس العازف على الجانب اليمين من بوابة القصر من الداخل ويظهر ذلك لنا بوضوح حينما يكون القصر مضاء من الداخل ويظهر لنا أيضاً بعض مستوياته الداخليه ذلك ان الماده التي يتكون منها القصر من الخارج هي مادة شفافة تساعد على رؤ يا ما بالداخل أذا ما أضيء القصر .

تدخل الجوقة المكونة من ثلاث نساء إلى ساحة القصر وكل منهن تحمل أناء الماء، أنهن يقمن بحركات تعبيرية بطيئه تأخذ الأطار الجمالي الذي يذكرنا بتنظير جوردن كريج في الحركة على المسرح، أنهن في حالة أنتظار، في أنتظار أن تفتح البوابه ويأتي رسول يخبرهن عن حالة الجيش الفارسي، ولكن وبعد خيبة أمل طويلة يعودون ثانية إلى القصر، ويستغرق هذا المشهد الصامت التعبيري أكثر من خمس دقائق . . . وحين دخولهن القصر تظلم الساحة حيث يسمع فقط الموسيقى الشرقية وتلقى الأضواء الداخلية للقصر بظلها الفاتح على الساحة . . .

وبالتدريج تعود اضواء الساحة ثانية حيث تبدأ حوادث المسرحية بدخول الملكة وهي في حالة قلق حيث يتبعها حارسان، وحينما يدخل الرسول الفارسي بملابسه الممزقة وجروحه الدامية ليعلن عن أنهيار الجيش الفارسي حينئذ يلتف حوله في الساحة الملكة وحراسها والجوقة، ولكن في ضوء باهت في نفس الوقت الذي يسلط فيه بقعه ضوئيه على الرسول ويعطى هذا التشكيل الضوئي أحساساً بالهارمونية ويؤكد مدى دور الضوء في تأكيد الحدث الدرامي بتركيزه على الرسول. . وبعد ان ينتهي الرسول من نقل الأخبار ووصف المعركة تبدأ الملكة في تأدية دورها بطريقة موحشة تذكرنا بأنطونين أرتو في ثورته على المسرح الذهني حيث تتوقف الكلمات على المسرح ليبدأ دور الجسد في ملء الساحة الفراغية حيث تنصهر آهات الألم مع دقات الطبول الشرقية وحركات الجسد والعظام حيث تتحلل مفردات اللاوعي إلى رموز وحركة، لقد تمدد الرسول في منتصف الساحة ليطلق صرخات الألم عبر دقات الطبول الشرقية، كما تبدأ الملكة في الوقوف مترنحه متجهه اليه من أعلى تجلس، تنحني، تتكوم، يتلاصق راساهما، تتخلل هذه الحركة أنين مكتوم، دقات الطبول، ترفع رأسها، تسقطها ثانية تنحني على جانبيها، تؤدي حركات الزار، تطلق كلمات غير مفهومه حيث ترتد إلى حالة ما قبل اللغة، فالكلمات تسقط عجائز مرضى كما يقول أداموف، انها تعبر بلغة الجسد وبلغة ما قبل اللغة. . . ينتهي المشهد وتتدخل الجوقه ثم تؤدي الملكة القرابين على روح داريوس وفي أضواءه شاحبة زرقاء يظهر شبح داريوس على خشبة المسرح بملابس عصريه ليتنبأ بهزيمة أخرى لجيش الفرس ويؤكد على أن سبب الهزيمة إنما يرجع إلى التطرف في الكبرياء الذي يرث الدمار ويختفي داريوس ليدخل أبنه اكسركسيس بملابس ممزقه، يروى ماحدث ثم يدخل القصر مهدداً بحرب أخرى. . . ولكن لاتنتهي المسرحية حيث تخرج الملكة بملابس عصريه وقد أزالت الماكياج وانتزعت الباروكة لتلقي مونولوج عن الحروب التي لم تنتهي بعد حتى الآن، وتتشكل أصوات المعارك وصراخ الذين يقبلون على الموت خلفية هذا المونولوج وأخيراً تطلب من المستفيدين من الحرب وضع حداً لها .

يتضح بوضوح ان هناك خليطاً من بعض مناهج الأخراج مستخدمه في تركيبة هذا العرض، ان المخرج متأثر إلى حد كبير بطرق شعراء المسرح في طريقة أداء الحركة الجمالية وفي استخدام الضوء والموسيقى ومتأثر بمسرح القسوة في بعض الأحيان وبالمسرح السياسي في نهاية العرض المسرحي، وهي أدوات أستطاع المخرج ان يوظفها في أطار شكلي متناسق . . ولكن حينما نقترب من الأداء نجد أن المخرج حدد أداء الممثلين في أطار واحد ومحدود فالجميع يؤدون أدوارهم بطريقة تكاد تكون واحدة رغم أختلاف ملامح الشخصيات، وهي التأكيد والتركيز المبالغ فيه على مقاطع الكلمات بطريقة ملحوظة وتكاد تكون متشابهة بصرف النظر عن الشخصية التي تؤدي وبصرف النظر عن معنى الكلمات في كثير من الأحيان، ولقد أدى هذا إلى عدم القدرة على متابعة الحوار وعدم التركيز من جانب الجمهور وضياع المعنى المراد التأكيد عليه، وأدت هذه الطريقة إلى سقطات في الايقاع في كثير من الأحيان .

ونحن لانعتقد ان المخرج كان يهدف إلى الأيحاء بطرق الأداء الكلاسيكي كما كان يحدث في المسرح الأغريقي .

لقد كانت هذه الطريقة تظهر بوضوح شديد وبطريقة مبالغ فيها لدى أكسركسيس، فلقد كان أداؤه على مستوى واحد دون تغيير حيث كان يستخدم أعلى طبقة صوتيه لديه مع التأكيد على كل حرف وكل كلمة بطريقة خطابية حتى بعد عن ملامح الشخصية التي كان يصورها . . ولكن على الجانب المقابل تقف الملكه في محاولة للخروج من هذه الطريقة في الأداء التي حددها المخرج للممثلين، فكانت تعبر ـ في بعض الأحيان ـ عن الشخصية بطريقة دقيقة ـ من وجهة نظر منهج ستانسلافسكي وأرتو ـ ثم في مشاهد أخرى تسقط في منهج الأداء الذي حدده المخرج للممثلين الآخرين . . ، ولكن لاينفى هذا أهمية التجربة في تطويع التراث الكلاسيكي وتضفير الماضي بالحاضر في جدليه واحده وتقديم رؤ يه عصرية من خلال الاعمال الكلاسيكية ومن خلال طرق الأخراج المسرحي

أحمد سخسوخ

يوم الكتاب الحرّ

في المانيا الديمقراطية

في العاشر من ايار في كل عام يحتفل في المانيا الديمقراطية بيوم الكتاب الحرّ. وقد خصص هذا اليوم للاحتفال تذكاراً للعاشر من أيار عام ١٩٣٣ ، ذلك اليوم الذي احرقت به السلطات النازية في المانيا الكتب حالما تسلمت . وقد دعا لهذا الاحتفال السنوي الكتاب والفنانون في المنفى زمام السلطة والذين غادروا المانيا النازية فارين من القمع والارهاب الدموي الفاشي معلنين مقاومتهم بسلاح الفكر والقلم والدفاع عن حرية الرأي والكتاب واستقلال الكلمة، منددين بالظلم النازي واجراءات الدكتاتورية الفاشية.

وقد اصبح الاحتفال تقليداً سنوياً منذ السنوات الاولى بعد الحرب العالمية الثانية. ولم يقتصر ذلك على الالمان وحدهم وانما شمل جميع ممثلي الادب التقدمي والانساني في العالم. كان عام ١٩٤٧ اول عام بدأ به الاحتفال بيوم الكتاب الحرّ في المانيا وقد سبق ذلك بعدة ايام لقاء بين الكتاب الالمان والسوفييت لتهيئة الاحتفال الذي ساهم به كتاب ومسؤولون عن الطباعة والنشر وموظفون من ادارات واجهزة الثقافة وعدد من منتسبي قوات الاحتلال المنتصرة عن النازية معلنين تظاهرهم من اجل ازدهار ادب انساني في المانيا حرّة. وقد جرى الاحتفال في ساحة جامعة هومبولت مقابل الميدان الذي احرقت به الكتب عام ١٩٣٣ ميدان الاوبرا.

ان العاشر من ايار عام ١٩٨٣ مناسبة ذات اهمية لهذا الاحتفال، فقد مرّ خمسون عاماً على يوم احراق الكتب، ففي امسية اليوم المذكور احتشد في ميدان بيبيل امام جامعة هومبولت وقرب دار الاوبرا محاذياً الى شارع اونتر وين ليندين اكثر من ١٥٠ الف شخص من سكان برلين. وكان على منصة الخطابة عدد من الكتاب والادباء والشعراء الالمان والسوفييت والفرنسيين والايطاليين وغيرهم يلقون خطبهم ويقرأون نصوصاً للشعراء والادباء الذين عاشوا في زمن النازية وماكتبوه حول احراق الكتب مثل بريشت واوسكار ماريا غراف وتوماس مان وهاينريش مان وغيرهم من أعلام الفكر والادب.

ان عملية احراق الكتب كانت تمهيداً لاشعال نار الحرب العالمية الثانية وقد قال الشاعر الالماني اريش كيستنر الذي كان شاهد عيان لاحراق كتبه وكتب اقرانه من حملة العلم والثقافة : «لقد كان ذلك قتلاً وانتحاراً في آن واحد. لقد قتلت المانيا العقلية نفسها وقتلت العقل الالماني. . . كان ذلك قتلاً جماعياً وانتحاراً.» ومن يبدأ باحراق الكتب ينتهي باحراق الناس. وفي الحفل الاول الذي اقيم عام ١٩٤٧ ليوم الكتاب الحر خطب الكاتب غونتر فايسهورن المناضل ضد الفاشتيه منادياً ان الحرق في ميدان الاوبرا ادى بصواة حتمية الى حريق عالمي. وخطبت الكاتبة الالمانية انا سيجيرس التي كانت قد عادت لتوها من منفاها في المكسيك مطالبة بتكوين رأي حرّ من قبل اناس احرار. وخطب بيتر زوربير ناشر كتب هيرمان هيسه وتوماس مان واعداً بجعل الحياة الفكرية تحت متناول كل انسان وقد تليت في الاحتفال الاول آنذاك رسائل من شخصيات عالمية مثل ماكسيم غوركي ورومان رولان وهاينريش مان وتوماس مان وستيفان سفايغ وروزفيلت عبرّوا بها عن سخطهم على احراق الكتب.

لقد مهدت السلطة النازية في المانيا سيطرتها باحراق البرلمان والقضاء على كل حركة ديمقراطية وكل سلطة تشريعية منتخبة من قبل الشعب ثم بالقضاء على كل آيديولوجية انسانية وافكار تقدمية وادب حرّ يعارض افكار الحكم النازي العنصري وسياسة تفضيل الدم الالماني والعرق الأري على بقية شعوب العالم. فتحت شعار «المانيا فوق الجميع» و«شعب واحد وامبراطورية واحدة وزعيم واحد» احتكر السلطة حزب هتلر النازي الذي لم يقتصر على بسط سيادته على المانيا وحدها وانما اراد ان يحتل العالم باسره «اليوم نملك المانيا وغداً نملك جميع العالم» وهذا ماكان ينادي به اتباع هتلر.

لقد وجه النازيون هجومهم ضد الكتاب الانسانيين والتقدميين وضد الادب التقدمي والفكر الديمقراطي منادين «الويل للعقل اللا الماني» وقد خطب وزير الدعاية الهتلري غوبلز في اليوم العاشر من ايار ١٩٣٣ امام البروفسورين والطلبة في ميدان الاوبرا الذي احرقت به الكتب في برلين يدعوهم الى واجب «التطهير من الدنس العقلي» والى «جعل الطريق حر امام العقل الالماني الحقيقي». كما خطب بعد عدة ايام من عملية الاحراق امام تجار الكتب في لايبزج قائلاً: «عندما احتشد الطلبة في الاسبوع الماضي في الجامعات ليقدموا الى اللهب قذارة الاعوام الاخيرة فقد كان ذلك عملاً رمزياً وقوياً. وليس من العبث ان قلت الى هؤلاء الطلبة في برلين بان من يملك الشجاعة للتهديم فلديه القدرة على البناء ومن حقكم فقط ان تحرقوا القذارة عندما ترون الواجب في ذلك لتهيئوا الطرق لعقل الماني جديد».

لقد احرق النازيون كتب مشاهير الفكر والادب والعلم مثل بريشت وماكسيم غوركي وكافكا وتشخوف وتولستوى وسيجموند فرويد وتوماس مان وهانيريش مان ودوستويفسكي وجاك لندن. . .

الخ ففي رأي الافكار النازية التي يمثلها وزير الدعاية غوبلز ان هذه الكتب قذارة. وبهذه الافكار المعادية للانسانية ربى النازيون شرطة الأمن النازي واجهزة الغستابو تربية معادية للديمقراطية وحرية الرأي ومطاردة كل من يحمل فكراً معارضاً للخطط الفاشية وقد كتب نائب رئيس «مصلحة اللاسلكي» في وزارة الدعاية النازية: خلال نصف ساعة كانت خطة الحرب جاهزة لمواجهة عمل الكتاب الناهقين باسم الجبهة الحمراء»

لقد كدست الكتب عشرين الف كتاب على كومة حطب مساحتها خمسة امتار مربعة وسلطت عليها بروجكتورات وسار الطلبة في موكب حاملين المشاعل في ساحة قرب مبنى الرايخشتاغ «البرلمان» متوجهين الى شارع اونتر دين ليندن والى ميدان الاوبرا قرب جامعة هوبولت للاحتفال باحراق الكتب. وفي ذلك الاحتفال اعلن وزير الدعاية النازي غوبلز برنامجاً ثقافياً للنازية فاعلن المحتفلون دعوتهم لتطبيق هذا البرنامج بشكل واسع. وعلى اثر ذلك وجه البروفسور النازي الدكتور هانس نويمان استاذ الادب الالماني في جامعة بون حملته ضد الافكار الرومانية والفرنسية، ضد الحركة الفكرية والتنويرية معلناً انها غريبة على العقل الالماني وطالب بتركيبة جديدة تتكون مما اسماه «بالبطولة والقدسية». كما طالب بان لايكون احراق الكتب مستوعباً الدماغ والعقل فقط وانما ان يشمل القلب ومما قال: نريد كتابة مقدسة من قبل العائلة والوطن والشعب والدم وان يعود الوجود بكامله والارتباط المقدس مقدساً وهذا مايربينا على الشعور الاجتماعي والحياة المشتركة سواء في الجماعة اوفي المهنة اوفي الاتباع والقبيله والامة ان يربينا من اجل الدولة والزعامة الحقيقية.»

وقد رافق كل هذه الحملة استخدام اساليب التأثير النفسي في التربية النازية الجديدة ونشر اصطلاحات جديدة مضللة للتعليم مثل عبارة «المجتمع الشعبي» و«المحافظة على المثالية في الحياة» و«التربية والعاده في الاسرة والدولة» و«الاستسلام للشعب والدولة» و«نبلاء النفس الانسانية» و«اجلال الماضي» ووراء كل هذه العبارات تختفي العناصر الحربية والبطولية وارادة الاحتلال والاستعمار، علاوة على مصطلحات «المساهمة بالمسؤولية في البقاء القومي» و«تربية الشعب بروح الدفاع» و«احترام واجلال العقل الشعبي الالماني الخالد الى غير ذلك مما ينفخ في نفوس الناس روح الاستعلاء والافضلية على الشعوب والدعوة للحرب بشكل دياغوغي

لقد شملت الحملة الوحشية الملاحقة وبعدئذ الزج في معسكرات الاعتقال كل من لا يدين بالمبادىء النازية وكل من حمل افكاراً ديمقراطية وانسانية من فنانين وادباء وعلماء وصحفيين ابتداء من المفكرين الاشتراكيين العلميين الى جميع الكتاب الانسانيين وقد صنفتهم النازية بانهم «عناصر الانحطاط والانهيار الاخلاقي» فمثلاً ان النازيين اعتبروا البروفسور الكاثوليكي فريدريش فيلهيلم فورستر بانه خرقة رثة في التفكير وخيانة سياسة. واعتبروا افكار سيجموند فرويد العلمية خطراً يصرف المجتمع عن هدف التربية الذي يحمله الجنس الشمالي بسبب المبالغة الممزقة للنفس في الحياة الغريزية وكانت النازية تمجد التقاليد البروسية الالمانية بانها اعلى تقاليد كل الشعوب بخطها الممتد من فريدريش الثاني عبر بسمارك وهيندنبورغ الى هتلر. وعلى العكس من ذلك تعتبر الكتاب المعادين للحرب والعلماء الانسانيين عناصر غير مرغوب فيها. فالكاتب اريش ماريا ريمارك مؤلف رواية «لاجديد في الغرب» كان يعتبر من قبل المانيا النازية خطراً معارضاً للحرب من الدرجة الاولى. لذلك وجهت له حملة الانتقادات والتشهير العنيفه واعتبرت اسمه خيانة ادبية للجنود والحرب العالمية. كما اعتبرت الكاتب الفريد كير مثالاً للتشويه المظلم للغة الالمانية. ولم يسلم من حملة التشهير والملاحقة وشمولهم باحراق كتبهم شعراء وكتاب لامعون مثل توخولسكي واوسيتسكي وكتاب لبراليين كانت الصحافة النازية تلاحقهم بمقالات تحت عناوين «فليسقط العقل اللا الماني» او «تربية القارىء الالماني» الى غير ذلك

وتنفيذاً للتربية النازية عممت السلطة النازية كتباً جديدة لتربية الناس غير الناضجين واعداد جيل جديد مشبع بافكار الاستعلاء الالماني والروح النازية وقد نشر متخصص نازي يسمى رولف ميكلر مقالاً بعنوان «من اجل دفاع عقلي وكتابة قومية وثورة المانية» يروج به افكاراً جديدة للادب لتربية ذوق القراء بروح نازية ومما جاء فيه:

«لاحاجة للتأكيد ان عصرنا الشعبي بالذات وشعبنا بحاجة الى شعر ذي اسس جديدة تحطم به سلطة العقلانيين المخلة التي عفا عليها الزمن. وعن طريق هذا الادب وحده يمكن منع زعزعة الحياة الحية لأن الشعر لايعتبر فقط اكثر من قوة رحمة الهية وانما ايضاً وبصورة خاصة خاضعاً لقوانين بايولوجية لانه يجب ان يخدم بقاء الانواع حسبما تعلمنا بقناعة من افكار كولبينهاور حول قيمة التأثير البايولوجية لفن الشعر». وبهذه الروح الدياغوغية في الادب اعد النازيون قائمة تحمل اسماء ١٣١ كاتباً ومفكراً حوربوا واحرقت كتبهم باعتبارهم مضرين بسمعة المانيا. وقد اصدرت الحكومة النازية تطبيقاً لذلك قانوناً بعنوان «نظام رئيس غرفة الكتابة الامبراطورية حول الكتابة المضرة وغير المرغوب فيها» في ٢٥ نيسان ١٩٣٥ بحجة حماية الشباب من «الكتابات المخربة والقذرة» ورداً على قانون سابق صدر في ١٨ / ١٢ / ١٩٢٦ في عهد جمهورية فايمار. والقانون النازي الجديد نصّ على تكليف غرفة الكتابة

الامبراطورية «النازية» بتطهير الحياة الثقافية الالمانية من جميع الكتابة المضرة غير المرغوب فيها واعداد قائمة بالكتب المضرة بالثقافة النازية واحراقها ومنع انتشارها. وبهذا القانون وضعت الخاتمة القانونية التي تبرر منع الكتب المخالفة للافكار النازية او التي لاتروج لهذه الافكار.

ولم تقتصر حملة التصفية هذه على كتاب المانيا والدول الاخرى في فترة الحكم النازي وانما شملت تشويه كتب كثير من الكتاب الكلاسيكين من عهد هولدرلين وشكسبير معتبرة اياها بانها تخدم التمجيد النازي والدعاية للنازية حتى ان مؤلفاً باسم الدكتور هانس فابرسيوس الف كتاباً يشوه اسم الشاعر شيلر بعنوان «شيلر رفيق هتلر بالنضال» امام هذه الحملة الارهابية الجائرة على الادب والفكر والعلم لم يسكت الكتاب والادباء والمفكرون الذين اضطروا للنزوح من المانيا والعيش في المنفى بل وجهوا سلاح افكارهم واقلامهم للدفاع عن حرية الكتاب وحرية الكلمة والتنديد بالنازية يساندهم بذلك كتاب ومفكرون في مختلف انحاء العالم وكما قال المفكر الامريكي ابرسون «ان كل كتاب يحرق اويصادر يزيد من وهج الحرية» فقد تعالت صيحات الكتاب والفنانين في مختلف بلدان العالم متضامنين للنضال ضد النازية وضد الحرب. ومن هؤلاء الشعراء يوهانيس ر. بيش الذي كان رئيسا لرابطة كتاب المانيا البرولتاريين الثوريين الذي خطب في مؤتمر خاركوف الثاني العالمي للكتاب البرولتاريين الثوريين متنبئاً منذ ١٩٣٠ بخطر التسلح على الادب مبيناً ان هناك خطر حرب يهيؤ لها الرجعيون الالمان للانتقام من سقوط المانيا في الحرب العالمية الاولى والثار لها. كما ندد بكتاب المانيا الداعين للعسكرية والتعبئة الجديدة للحرب. وقد بين يوهانيس ر. بيش ان ادب امثال هؤلاء الكتاب يخدم الحرب للتخلص من الازمة الاقتصادية التي اجتاحت المانيا.

لقد كان شعراء النازية ينظمون الاناشيد الحماسية للشباب والجنود والتغني باستعلاء المانيا فوق الجميع والدعوة للثأر والانتقام وصدرت في اثناء ذلك كتب رخيصة لاحصر لها تشجع المغامرة وتشيد ببطولة القاده الفاشستيين في البر والبحر والجووكتب دراسية للمدارس الابتدائية والثانوية والجامعية لنشر الافكار النازية تطبيقاً لاراء هتلر الذي قال عنه غوبلز في نيسان ١٩٣٣ «في مجلس الوزراء سيطرت سلطة الزعيم «هتلر» تماماً، ولاتصويت بعد ذلك ابداً، فالزعيم هو الذي يقرر، وكل شيء يسير باسرع مما كنا نتأمله»

ولئن كان هتلر واعوانه يعتقدون ان المانيا صفيت من كل معارضة بتلك الحملة الظالمة الواسعة فقد كان في المانيا بالذات يسير تيار خفي للمعارضة من قبل الكتاب المعادين للنازية وكان حلقة الاتصال بين رابطة الكتاب التقدميين في داخل المانيا والكتاب في خارج حدود المانيا كاتب مناضل جريئ وهوجان بيترسون. وقد سرب كتابه الشهير من داخل المانيا فطبع في خارجها باللغة الانجليزية اولاً بعنوان «شارعنا» وفيه يصف بدقة عمليات القتل التي مارسها النازيون داخل المانيا ضد جميع من كان يعارضهم او يشتبهون بمعارضتهم. وفي سنة ١٩٣٦ سافر هذا الكاتب الى باريس متسللاً فساهم في مؤتمر الكتاب العالمي الاول للدفاع عن الثقافة وكان يترأس هذا المؤتمر رومان رولان وماكسيم غوركي وقد حضره مئات من الكتاب المشاهير. وقد وقف جان بيترسون يحمل على وجهه قناعاً اسود فخطب وكشف عن نفسه بانه مؤلف رواية «شارعنا» وقد جاء تواً من داخل المانيا يحمل ما كان مخفياً على الناس خارج المانيا من مشاهد الوحشية وعمليات القتل النازية. فدوت لهذا الكاتب عاصفة التصفيق والهتافات في المؤتمر.

لقد جابهت حملة احراق الكتب في المانيا النازية حملة ثقافية وادبية واسعة في خارج المانيا وتصاعدت موجة التأليف المعارض للافكار الفاشيه بكتب الادب والفن في المنفى وقد كتب توماس مان في مذكراته لعام ١٩٣٣ - ١٩٣٤ بعنوان «آلام من المانيا» موضحاً الظواهر التي سادت المانيا بتأجيجها نار الاحقاد ضد الافكار العلمية مثل افكار سيجموند فرويد ناعتاً اجراءات النازية بعبارات تزوير التاريخ والاحتفال بالتخدير القومي وحفلات النصر الفارغة والثورة بصفتها قانوناً حربياً للتعويض عن الانحدار وتعويق المخ باستغلال تكنيك الدعاية العصري والشهوة السادية للاضرار المخزي بالعقل الانساني والكذب بصفته مبدأً للدولة والجنون باعتباره اسلوباً. ووصف الكاتب هانس غونتر الاجراءات والبرامج الفاشية بانها كانت تهدف الى التعويض عن الفكر والعقل بتقوية المشاعر والاشواق والاحلام واعداد محاربين بلا أدمغة وانما باجساد حديدية وتربية عبيد عمل غير ناقدين للرأسمالية. كما قال عن الصحافة النازية انها لم تكتف بان تنتزع البرجوازية المخ من الجمجمة والسحق عليها بالاقدام وانما اتبعت سرعة محمومة ودقة منظمة ونظام محنك لمنع العمال من التفكير الاقتصادي وتحويلهم الى جمهور عبيد لامخ لهم. وقد اتبعت الفاشية هدف احتكار الادب والفن والتخلي عن سماع كلمات «ديمقراطية» و«حرية» و«لاحزبية للفن» وكان غوبلز يريد ان يكون الفن متحزباً للنازية. واول من عاد الى جعل يوم ١٠ ايار من كل عام يوماً للاحتفال بالكتاب الحر الكاتب الالماني في المنفى آنذاك وهو اوسكار ماريا غراف وقد وجه نداءً علنياً يطالب به في اثناء احراق الكتب قائلاً للنازيين «احرقوني ايضاً» ومن اقواله: بينما تقذف في اللهب في ذلك اليوم كتب بدت للسلطة المعادية للفكر خطرة فيجب على الرأي العام في جميع انحاء العالم الاحتفال بيوم عالمي للكتاب الحر ونادي الشاعر الالماني يوهانيس ر.

بيش الذي تولى منصب وزير الثقافة في المانيا الديمقراطية في بداية تأسيسها بان السلام يجب ان يتبع وسائل اخرى لمواصلة الحرب ضد الفاشية، فالانهيار الشامل يتطلب نقداً شاملاً يهدف الى تحرير الشعب الالماني من جميع المساوئ الرجعية التي جاء بها هتلر. ودعت الكاتبة الالمانية انا سيغيرس الى تحرير عقلية الشباب الفاشستي من الجنون المرعب والتصورات الكاذبة والتشنج القاتل الموجه نحو الجشع في السيطرة والطاعة الميكانيكية وتبديل ذلك بايقاظ جديد يحقق للفرد والشعب والانسانية قيمته الذاتية.

ان الاحتفال بمرور ٥٠ سنة في المانيا الديمقراطية بشكل واسع على يوم احراق الكتب والدعوة لنصرة الكتاب الحر عبرة ودرس بليغ لمن يضطهد الكتاب ويقيد الكلمات والاحساس والمشاعر ويسجن الفن ويلاحق الكتاب والفنانين والادباء فلا تقدم انساني الا بحرية الكتاب وحرية الرأي وحرية الكلمة.

مرتضى الشيخ حسين

رسالة المملكة المتحدة

تناقضات الواقع والثقافة في المسرح والرواية الانجليزية

ليست لندن هي المدينة الاوربية التي اعرفها جيدا فحسب والتي عشت فيها أكثر من ست سنوات في هذا الزمن العصيب الذي كتب فيه على كثير من مثقفي العربية النفي او الاغتراب، ولكنها ايضا المدينة التي احبها، والتي تختلط في العقل والقلب بذكريات معرفية وإنسانية لاحصر لها. لذلك اشعر كلما هبطت لندن بأنني عائد الى صديق عزيز قديم تفهم اذاما اقتربت منه بحق أن تعالية أوجفاءه أو تحفظه ليسا الا قناعا يستر به حرجه وتناقضاته الداخلية. وأن تحت قشرة هذا الجفاء والتحفظ والبرود الانجليزي الشهير ثراء انسانيا واضحا وقدرة على الفهم والعطاء قل أن تجدها في أي عاصمة أوربية أخرى.

وما أن هبطت في مطار هيثرو وحتى اشعرتني المناظر المألوفة بأنني عائد بحق الى صديق قديم، نفس الردهات الطويلة النظيفة الفقيرة البيضاء،

واذا ما تركت المطار وموظفي جوازاته، وحاولت ان تتأمل ما يدور في الحياة الثقافية الانجليزية الان لوجدت هذا التناقض الذي كشف عنه مشهد المطار، وهذه الثقة والتفاؤ ل غير المبررين وقد تجسدا في واقع المشهد الثقافي الانجليزي الراهن. بل انه لمن المدهش أن تجد تناقضا آخر بين حيوية المشهد الثقافي الانجليزي وإزدحامه بالمشروعات الجديدة والكتب الجديدة و الاعمال المسرحية الجديدة، وبين هذا الركود الاقتصاد الذي تتجلى ملامحه في واقع الحياة اليومية الانجليزية، وفي ارتفاع الاسعار الذي يفوق كل التوقعات، وفي أزمة الحياة الجامعية التي تئن تحت وقع ضربات حكومة المحافظين لها ومطالبتها بتقليص ميزانيتها ورفع رسومها الى درجة تعجيزية والاستغناء عن عدد كبير من الاساتذة، أو الغاء الاشتراكات في عدد من الدوريات العلمية، أو الاستغناء عن نفقات الابحاث العلمية والزيارات الجامعية وتبادل الخبرات.

حتى نتعرف على مدى حيوية المشهد الثقافي الانجليزي علينا ان نستعرض ما يدور فيه هذا المشهد قبل اختيار بعض ما نتوقف أزاءه بالدرس او نتريث عنده بالتحليل، سنجد ان مركز الباربكان الفني يقيم احتفالا موسيقيا بموزار في الفترة الممتدة من ٣ ـ ١٥ ابريل عبارة على سلسلة من المحاضرات والعروض الموسيقية، ثم بعد ذلك يواصل عروضه الموسيقية الثرية على امتداد الشهر نفسه. وسنجد أن مسرح سادلدرزويل يقدم مهرجان فرق الرقص الدولي الحديث الذي يستضيف فيه خمس فرق حديثة من امريكا ولندن والبرتغال واسبانيا واليابان على امتداد الشهر حيث تتبارى جميعها في تقديم آخر انجازات هذا الفن الحديث الذي يمزج الباليه بالرقص التعبيري. وسنجد ان مسرح بلومزبري يقدم مهرجانا للاوبرا الحديثة على امتداد الشهر يعرض فيه ست اوبرات جديدة بامكانيات محدودة متقشفة ضمن مهرجان كامدن الفني.

أما المسرح الانجليزي فسنجده مزدحما كالعادة بالعروض فهناك المسرحيات الموسيقية الناجحة التي يغص بها حي المسرح التجاري (الوست إند) من (أدعنى: سيدتي) الى (اغنية ورقصة) الى (ياكيت ياك) الى (القطط) وغيرها من المسرحيات. وهناك عدد كبير من المسرحيات الجادة التي تقدمها فرقة شكسبير الملكية اوفرقة المسرح الانجليزي بمسرح (الروايات كورت) أوفرقة المسرح القومي التي سنتوقف قليلا عند بعض ما تعرضه على مسارحها الثلاث فعلى مسرح اوليفيية ستتناوب مسرحيات (لورينزاشيو) التي ترجمها الروائي الانجليزي الشهير جون فاولز عن الكاتب الفرنسي الفريد دي موسية والتي تدور حول الصراعات الدامية التي عاشتها فلورنسا أيام اسرة ميديتش في القرن السادس عشر (شفايك في الحرب العالمية الثانية) لبرتولد بريخت تلك المسرحية الجميلة التي تدور في براغ المحتلة اثناء الحرب العالمية والتي تسخر بمرارة لا حد لها من الحرب والساسة الذين يدفعون بالانسان العادي الطيب

الى الـدمـار، و(عـرايس وعرسان) المسرحية الغنائية الامريكية التي جردها المسرح القومي من ابتذالها وبرهن من خلال عرضه النظيف لها والذي استمتعت حقا بمشاهدته على ان المسرحية الغنـائيـة ذات «الحـدود» البسيطـة اوحتى السـاذجة يمكن ان تكون عملا فنيا راقيا.

واذا انتقلنـا الى مسرحـه الثاني وهو مسرح ليتيلتون فسنجد اننـا تركنـا مسـاحـة المسرح العـالمي الى المسرح الانجليـزي الحـديث بحاضره وتراثه معا. وتتناوب خشبة هذا المسرح على امتـداد هذا الشهـر مسرحيتـان من تراث المسرح الانجليزي الحـديث هما (الميجـور باربـرا) لبرنـاردشـو، و(أهميـة أن تكون إرنست) وسكار وايلد، ومسرحيتان جديدتان من حاضر المسرح الانجليـزي الحـديث اخـرج كل مسرحيـة منهما مؤلفها نفسه الاولى هي مسرحيـة دافيـد هير (خـريطة العالم) التي تدور في احـد مؤتمرات الامم المتحدة في بومباي والتي تحاول شخصياتها المتميزة: روائي هندي وصحفي شاب وممثلة امريكية ان تتناول الازمـة الفكـريـة والنفسيـة لعالمنا الحديث والثانية هي مسرحية (عكس اتجاه التيار) لمؤلفها الفارس الانجليزي الشهير الان ايكبورن.

اما مسرح الكوتيسلو الذي يقدم العروض التجريبية فستتناوب خشبته ستة عروض ثلاثة منها مكرسة لمحاولات جديدة لعرض مسرحيات تراثية قديمة مثل الاخراج الجديد والطليعي لمسرحية شكسبير (حلم ليلة في عز الصيف) وكـذلـك اخـراجـا جديدا للمسرحيـة الاليزابيثية الطويلة (المأساة الاسبانية) لتوماس كيد وهـو اخـراج اختصـرهـا الى ثلاث سـاعـات بينما كان عرضها العـادي يستغـرق اكثـر من خمس سـاعـات. واخـراجهـا ثلاثـا لمسرحيـة جون جاي (اوبـرا الشحـاذين) امـا العروض الثلاثة الاخرى فقد خصصت للمحاولات العصرية الجديدة كان اولها بعنوان (أماكن اخرى) وهو عرض من ثلاث مسرحيات قصيرة هي احـدث ما كتب هاورلـد بنـتر للمسـرح. امـا العـرضـان الثـانيـان فقـد كانا لمسرحيتين، للكاتب الشاب بيتر جيل اولهما (تغـيرات صغـيرة) وهي اولى مسرحياته التي سبق ان عرضتها فرقة المسرح الانجليزي عام ١٩٧٦ فأثارت الكثير من الاهتمام وثـانيهـا (ضربة في الاسنان) وهي آخر مسرحيات هذا الكاتب الواعد الذي اخرج المسرحيتين بنفسه.

غير ان عرض المسـرح الجـاد ليس قاصـرا على المسرح القـومي اوغيره من الفـرق التي تسـاعـدها الدولة بمنح سنوية سخية حتى تحافظ على مستوى المسرح الانجليزي وتساهم في تطوره وإزدهـاره، وانـما يقدم المسرح الخاص ايضا العديد من المسـرحيات الجادة والناجحة ومن اهم المسرحيات التي يعرضها المسـرح الانجليـزي الان بنجـاح كبـير مسـرحيـة توم ستوبارد الجـديـد (الشيء الحقيقي) وتـوم ستوبارد واحد من اهم كتاب المسرح المعـاصـرين والمعهم. يقدم له المسرح الانجليزي كل عام اوعامـين مسـرحيـة جديـدة يزداد بهما قدمـه رسـوخا وعالمه المسرحي ثراء واتساعا.

ويحاول ستوبارد ان يمزج العناصر الفكاهية وعناصر الفرجة المسـرحيـة بالقضـايـا الجـادة منـذ بدايـاتـه الاولى في مسرحية (روزنكـرانتس وجيلدينسيـتر ن قد ماتـا) عام ١٩٦٦ وحتى احـدث مسـرحيـاتـه التي سنتر يث عنـدهـا قليلا هنا، مرورا بـ(المفتش هاوند الحقيقي) التي يسخر فيها من مسرحية (مصيدة الفئران) التي استمر عرضها على المسرح لاكثر من ثلاثين عاما ومن جنـون المسرحيات البوليسية التافهة. و(جسر البرت) التي اقـترب فيهـا من عبث الفلسفـات المعـاصـرة و(بعد ما جريتي) التي تحاول اكتشـاف العنـاصـر السـريـاليـة في حيـاتنا اليومية و (البهلوانـات) التي عاد فيهـا بشكـل موسـع الى السخـرية من الفلسفـات المعـاصـرة وخـاصـة الـوضعيـة المنطقية. و(مهازل ساخـرة) التي يفـترض فيهـا التقـاء لينين وجيمس جويس وتريستان تزارا ابو الدادائية في زيورخ التي كان ثلاثتهم يعيشون فيها عام ١٩١٦، وتبدأ بينهم علاقات مدهشة من خلال وعي موظف انجليـزي بالسفـارة البـر يطـانيـة بزيـورخ كان يعـرف جويس. و(الغسيـل القـذر) التي يعـرض فيها المفارقات الحياة السيـاسيـة الانجليزية بقدر كبير من السخرية والمرارة اللاذعة. و(ليلا ونهـارا) التي ينـاقش فيهـا اخلاقية الصحافة في المجتمع الانجليزي وفي الديموقراطيات الغربية بشكل عام إزاء ما يدور في العالم الثالث من مآس واحداث.

ومسـرحيتـه الاخيرة (الشيء الحقيقي) تكشف لنا عن نوعية عالمـه المسرحي وعن طبيعـة البنـاء المتميز الذي يجعل مسرحية قادرا على الاستحواذ على المتفرج طوال العرض ومنطويا على العـديـد من مستـويـات المعنى، وأهم من ذلـك كله على لغة مسرحية لا معة لانها تنطوي في الواقع على مجموعة من اللغات اوبالاحـرى على طبقـات متراسبـة من لغـات مختلفـة تفجرها حدة المفارقة اللفظية مرة والدرامية اخرى والموقفية ثالثة.

وينهض البنـاء المسـرحي في (الشيء الحقيقي) على لعبـة تبـادل الادوار وإزدواجهـا من ناحيـة وعلى ثنائية الوهمي ـ الفني والـواقعي ـ الحقيقي من ناحيـة اخـرى وعلى اسلوب المسرحية داخـل المسرحية من ناحية ثالثة. وتتفاعل هذه العناصر البنائية الثلاثة لتزود الجانب الوقائعي في المسرحية بأبعاد ودلالات تفوق بكثـير ما يبـدو على سطح مفارقاته الساخرة من معان. وتكثف من قدرة هذه التفـاعـل وحـدتـه ما يمكن تسميته بلعبة التزامن التي يعتمد عليها الحوار اعتمادا اساسيا ليس فقط في توليد عنصر

المفارقة الساخرة في المسرحية وخلق نوع من الترويح الذي يخفف بهاظة الموقف، ولكن ايضا «في الافصاح عن الجوانب الخفية والحساسة في علاقات الشخصيات بعضها ببعض.

وعلاقات الشخصيات على درجة كبيرة من الاهمية في هذه المسرحية، ليس فقط لانها توشك ان تكون اصداء لبعضها البعض في نفس الوقت الذي تتصارع فيه معا، ولكن ايضا لان لعبة تبادل الادوار والمواقع والتي يعتمد عليها البناء الفكري للمسرحية تتخلق من خلال فهمنا لهذه العلاقات المزدوجة الدلالة.

وعنوان المسرحية ذاته (الشيء الحقيقي) يتفاعل هو الاخر مع عالمها، فليس ثمة شيء حقيقي فيها على الاطلاق، أو بالاحرى لا نستطيع ان نجزم بما هو الحقيقي وما هو الوهمي او الفني او الخداعي. وتساعد طبيعة الشخصيات على تأكيد هذا الشك لانها شخصيات من عالم المسرح فهناك ممثلتان وممثلان وكاتب مسرحي وآخر يحاول ان يكون كاتبا مسرحيا ثم إبنة هذا الكاتب. ولان معظم الشخصيات تعمل بالمسرح اولها علاقة به فاننا لا نعرف ان كان ما تتفوه به يعبر عنها ام انه جزء من المسرحية او بالاحرى المسرحيات داخل المسرحية التي تعمل بها او فيها. ولهذا تمتلىء المسرحية باستشهادات من شكسبير وسينج وتشيخوف وغيرهم من كتاب المسرح المعروفين. وهي إستشهادات يوظفها ستوبارد ببراعة في تطوير مسرحيته واغنائها.

وتبدأ المسرحية بماكس وشارلوت وقد بدأت علاقتهما في التهرؤ. وهما ممثل في الاربعين وممثلة يعيشان معا وان كانا في الواقع قد انفصلا عن بعضهما كلية من الناحية النفسية والفكرية، ويجيء هنري وهو كاتب مسرحي كانت شارلوت زوجته قبل ان تصبح عشيقة ماكس او خليلته وهو الاخر يحب ممثلة اخرى هي آن ويتزوجها. وآن متحمسة لقضية الدفاع عن شاب صغير قابلته مرة في القطار وهو ذاهب الى مظاهرة تحولت الى العنف وحكم عليه بالسجن.. وهي مظاهرة ضد التسليح النووي وايداع الصواريخ الامريكية في اوربا. ويحاول هذا الشاب برودي بتشجيع من آن أن يكتب مسرحية عن قضيته وعن رؤاه السياسية الثورية. ولكنه يفشل في كتابة مسرحية ناجحة فتأخذ آن المسرحية محاولة اقناع زوجها هنري، وهو كاتب مسرحي ناجح بتحسينها ولكنه يرفض ذلك فتقع في براثن حب بيللى الممثل الشاب الذي يعمل معها والذي يريد ان يساعدها على تحسين مسرحية برودي وعرضها. وبينما هي غارقة في حب بيللى الذي يكتشف زوجها علاقتها به نعرف ان ابنته الشابة ديبي التي ارسلها بعد انفصاله عن امها الى ارقى المدارس الخاصة قد تمردت على هذا كله ولم تواصل تعليمها وذهبت لتعيش مع احدى الجماعات التي تستولى على البيوت المهدمة المهجورة وتعيش بها جماعة في نوع من الحياة الجماعية البدائية والاباحية معا كنوع من الاحتجاج على مادية الحياة العصرية ولا انسانيتها.

ويذهب والدها هنري لاستنقاذها من هذه الحياة ويدور بينهما حوار هام يوشك ان يعكس اصداء آراء برودى الثائر السياسي الذي يحاول كتابة مسرحية عن قضيته. بل والاغرب من هذا كله ان هنري نفسه وقد تبنى في نقاشه مع ابنته آراء محافظة ما يلبث عندما يكتشف خيانة زوجته آن له ان يكرر الكثير من آراء ابنته المتمردة.. ثم ما تلبث زوجته ان تعود له وتعود معها هذه **العادية** الخامدة الى حياته مرة اخرى فيصارع من جديد لاكمال او كتابة مسرحية جديدة.

هذه هي الخطوط الخارجية لاحداث المسرحية، لكنها في الواقع خطوط خادعة. فليست (الشيء الحقيقي) مسرحية عن مثلثات العلاقات وعن رتابة الحياة العاطفية العصرية وان تناولت هذا في مستواها الظاهري، ولكنها مسرحية عن الواقع الانجليزي الراهن وعن القضايا التي تشغله من ناحية، وعن الوضع الانساني الذي تتكرر حلقاته بشيء من القدرية او الحتمية الفلسفية المؤسية، وعن مدى تعقد هذا الوضع ولا احادية الشخصية الانسانية التي تنطوي في الوقت الواحد على الشيء ونقيضه والتي لا يفلح وهمها عن نفسها الا في تأكيد وهمية هذا الجانب فيها والكشف عن نقيضه الثاوي تحت قشرته.

وفي المسرحية ايضا محاولة شائقة لاستكناه دور الفن في حياة هؤلاء الذين يدورون في فلكه، وفي محاولة هذه المسرحية للتعرف على هذا الدور فرج هام بين الموسيقي والمسرح باعتبارهما الجوهر المجرد للعملية الابداعية عامة اي الفن في تجريده الخالص، وبين الفن والحقيقي باعتبارهما وجهان مختلفان لشيء واحد وليسا واقعين، او عالمين متعارضين ومفارقين لبعضهما البعض. ومن هنا تبدو المشاهد المسرحية المقتبسة والعبارات المسرحية المنتزعة من ادوار الشخصيات وكأنها جزء آخر، اومستوى آخر، من أجزاء المشهد الواقعي الذي تعيشه.

ومن، القضايا الهامة التي تطرحها هذه المسرحية هي قضية قداسة الكلمة وشرفها: فالكلمة عندها اهم من الكاتب نفسه، لان الكاتب انساني ومن هنا فانه ليس مقدسا، اما الكلمة فأنها قيمة مجردة ولذلك يجب احترامها وعدم ابتذالها او تمييع دلالاتها وقدراتها على البوح والافصاح. وهذه القضية من القضايا التي سبق لستوبارد ان طرحها في بعض مسرحياته السابقة وخاصة في مسرحية (ليلا ونهارا) التي عرضها المسرح القومي قبل عامين.

واذا كانت مسرحية (الشيء الحقيقي) تكشف عن الكثير من التناقضات التي يعيشها المجتمع الانجليزي الممزق بين حسه الاخلاقي المحافظ وتدهور القيم الاجتماعية وبين رؤاه السياسية الانسانية وواقعه الدولي المحبط، فان بقية ملامح المشهد الثقافي تكمل صورة هذه التناقضات التي اشرنا اليها منذ بداية هذه الرسالة . . . وكان المشهد الثقافي الانجليزي قد ودع أرثركزستلر بخروج من الاسى والارتياح، فهذا الذي بدأ حياته الادبية مدافعا عن الحريات انها بالتعصب الصهيوني السقيم.

وكان المشهد الثقافي يحتفل ايضا بأدب امريكا اللاتينية الذي كان فوز جابريل جارسيا ماركيز مناسبة لتأكيد الدور الذي لعبته الثقافة الانجليزية في توجيه الاهتمام الى ادب امريكا اللاتينية الذي اخذت تترجمه وتلفت الاهتمام اليه منذ اكثر من خمسة عشر عاما. ولذلك لم تهتم في احتفائها به بكتاب امريكا اللاتينية الكبار الذين اعادت طبع اعمالهم فحسب مثل الشاعر المكسيكي الكبير اوكتافيو باز او الروائي الارجنتين الذي يعتبره الجميع ابو ادب امريكا اللاتينية الحديث خورجي لويس بورجيز او الروائي الكوبي كارلوس فيينتس ولكنها اهتمت ايضا بالمترجم الموهوب جورجي راباسا الذي ترجم كل اعمال ماركيز الى الانجليزية وترجم ايضا الكثير من الاعمال الهامة الاخرى من ادب امريكا اللاتينية.

وكان من ابرز اعمال هذا الاحتفاء ظهور الترجمة الانجليزية لاخر روايات ماركيز وهي (وقائع موت متنبأ به) وهي رواية تنهض على وقائع حدث حقيقي وهو مقتل صحفي شاب من معارف مارتيز في مدينة سوكرى بكولومبيا في ٢٢ يناير ١٩٥١ بتهمة علاقته بفتاة اكتشف زوجها انها فقدت عذريتها ليلة العرس فاعادها الى بيت ابيها. وانطلق اخواها ليقتلا هذا الصحفي الشاب في اليوم التالي، وفعلا ذلك، وحكم عليهما بالسجن خمسة اعوام فقط لان الجريمة كانت انتقاما لشرفهما المثلوم

ومنذ السطر الاول من الرواية نعرف ان الاخوين سيقتلان الرجل الذي يتصور انه افتض بكاره اختهما قبل عرسها: وان العروس - كما حدث في الواقع - قد اعيدت الى بيت والدها، وان كل من في المدينة يعرف ان هذا الرجل سيلقى حتفه قبل هبوط الظلام. ومع هذا لاتنال هذه المعرفة من قدرة الرواية على التشويق او الاستحواذ على اهتمام القارىء على مر احداث الرواية التي تركز على وقائع هذا الموت المتنبأ به ولكنها لا تتقيد بالتسلسل الزمني لوقائعه.

وما ان ظهرت هذه الرواية عام ١٩٨١ حتى جذبت جيشا من الصحافيين الى المدينة لاعادة التحقيق في الواقعة التي تتناولها الرواية، الى الحد الذي دفع احد القضاة الكولومبيين الى مخابرة ماركيز هاتفيا حيث يعيش في المكسيك وسؤاله عما يعرفه من وقائع الحادث. وهذا كله يؤكد جدلية العلاقة بين الوهمي - الخيالي - الفني وبين الواقعي في أمريكا اللاتينية. وهذه الجدلية الفاعلة هي احد الملامح المميزة لادب امريكا اللاتينية المعاصر الذي استطاع ان يقضي على الفاصلة بين الواقع والخيال. . ولا غرو فقد تجاوز الواقع في هذا الجزء من العالم اقصى حالات الخيال جموحا في عبثيته ولا معقوليته.

ولهذا كله تبدو اعمال جارسيا ماركيز وكأنها التعبير الامثل عن هذا الواقع الذي تجاوز فيه الواقعي حدود الخيال. انه يمزج الحلمي الحقيقي والخيالي بالواقعي في محاولة للقبض على جوهر واقع متغير ودموي في آن.

ولهذا كان استخدام الخرافة والاسطورة والفانتازيا من الادوات الاساسية لبلورة تلك اللحظة المتوترة في روايته الاخيرة والتي توشك ان تكون تجسيدا رمزيا لواقع امريكا اللاتينية بأكمله التي قدر عليها ان تدفع ضريبة دم مؤجلة ومحكوم عليها بها سلفا ودونما أية محاكمة عادلة. لقد اراقت الرواية - الخيال شكا كبيرا على عالم الوقائع القانونية الصلدة. ليس فقط من خلال سخريتها بموقف المجتمع من قاتليه، ولكن اساسا من خلال ايحائها ببراءة هذا الذي يجد نفسه - كانسان عالمنا الحديث - مساقاً الى مجزرة لا يتعاطف معه فيها احد، وتقوم المدينة بأكملها فيها بدور المتواطىء الصامت المشارك في المجزرة.

واذا ما تركنا احتفاء الحياة الثقافية بأدب امريكا اللاتينية، او بالاحرى محاولة تأكيدها لدورها في تحقيق الاعتراف به، وحاولنا ان نبحث عما يثير اهتمام الحياة الثقافية الانجليزية في ميدان الكتابة الانجليزية نفسها وجدنا ان هناك عملين روائيين جديدين يثير ان اهتمام الحياة الثقافية البريطانية برغم اختلافهما الجذري اولهما رواية الكاتب الانجليزي الايرلندي الاصل والذي يعتبره الكثيرون الامتداد الطبيعي لجيمس جويس، وصاحب (البرتقالة الميكانيكية) و(القوة الارضية) و(الثلاثية الماليزية) والعديد من الروايات الهامة. . الا وهو انتوني بيرجيس الذي اصدر مؤخرا رواية هامة جديدة هي (نهاية نشرة الاخبار العالمية) وهي الرواية رقم ٢٦ في سجل اعمال هذا الروائي الكبير الذي يعلن على غلاف روايته الاخيرة هذه ان اكتشاف اللاوعي واحتمال تحقيق الاشتراكية عالميا وامكانية ان يعيش الانسان في الفضاء الخارجي هي اهم احداث هذا القرن.

وهذه الاحداث الثلاثة هي محاور هذه الرواية الجديدة التي تنهض على ثلاث حبكات متداخلة ومتفاعلة. اولها توشك ان تكون حبكة وثائقية خالصة لانها تعتمد على حياة مكتشف

اللاوعي سيجموند فريد الذي يصوره الكاتب وكأنه النتاج الطبيعي لما عرف في المجتمع الانجليزي، باسم اخلاقيات ومثاليات العصر الفيكتوري، وثانيها حبكة شبه وثائقية ايضا لانها تروي زيارة ليون ترونسكي لمدينة نيويورك عام ١٩١٧ ووقوعه في هوى احدى المناضلات الامريكيات الشابات. واما الثالثة فانها حبكة خيالية صرفة لانها تتناول ما يسمى بالكومنويلث الامريكي عام ٢٠٠٠ وتعتمد على اسلوب القصة العلمية في رواية احداث المستقبل بطريقة مليئة بالتوتر والتشويق.

اذ نجد اننا وقد تعرفنا على هذين الجانبين من الرواية إزاء عالم مهدد من كوكب خارجي بالدمار الشامل - ويبدو ان الدمار الشامل اصبح احد الهواجس الاساسية لاوروبا المعاصرة وقد رأينا انه احد الموضوعات الاساسية في مسرحية ستوبارد (الشيء الحقيقي) - ومحكوم عليه بأن يختار مجموعة من اصفى افراد النخبة فيه للنجاة في سفينة فضائية وكأنها مركب نوح الجديدة. وبعد الكثير من الوقائع الشائقة تنتهي الرواية بهذه النخبة ضائعة في سفينة نوح الجديدة في هذه الفضاء الخارجي الرحب. وكأن مصير الانسان معلق بخيط لامرئي ولا معقول ولا معروف في آن.

اما الرواية الثانية فهي رواية (أرارات) للكاتب الانجليزي د. م. توماس الذي كان مرشحا للفوز بجائزة الناشرين منذ عام عن روايته (الفندق الابيض) التي نشرت عام ١٩٨١ والتي فاقت ارقام توزيعها أعلى ارقام توزيع الروايات الجادة الجديدة طوال العقدين الماضيين. ذلك لان رواية (الفندق الابيض) هذه والتي قرأتها في العام الماضي من الروايات التي تطرح قضية الجنس في الادب على بساط البحث من جديد وبصورة مغايرة لكل من الصور التي طرحها بها د. ه. لورانس، اوهنري ميللر، اونورمان ميللر اوحتى تنسى وليامز في مسرحياته. صحيح انها تعتمد اساسا على منهج فرويد في التحليل النفسي، بل تجعل فرويد احد شخصيات هذه الرواية لان بطلها الرئيس هو ابن عالم التحليل النفس النمسوي، لكنها تعيد طرح قضية التحليل النفسي ذاتها على اساس جديد وتقدم في هذا الميدان كشوفا واستقصاءات هامة وفريدة.

ومع انني لم اقرأ روايته الجديدة (أرارات) فان ما قرأته عنها، وخاصة ما كتبه الروائي والناقد الانجليزي المتميز ديفيد لودج يشير الى انها اضافة جديدة الى عالم هذا الروائي والى الرواية الانجليزية الحديثة ككل. لانها كروايته السابقة تجعل الجنس والموت محوراها الاساسيان وتنسج هذين المحورين مع عمل بوشكين الناقعي (ليال مصرية) والذي يربط فيه ايضا بصورة شعرية شفيفة بين الجنس والموت.

واذا كان الحديث عن الجنس والموت يبدو في نهاية هذه الرسالة متناقضا مع تلك الرصانة المتفائلة التي تستشعرها من موظف الجوازات الانجليزي وأنت تطأ ارض بلاده بعد غياب عنها، فانه يؤكد ان وراء هذا التفاؤ ل القناعي تكمن مجموعة كبيرة من التناقضات التي تفت في عضد المجتمع الانجليزي و الحضارة الاوربية بشكل عام.

د: صبري حافظ

رسالة وارشو

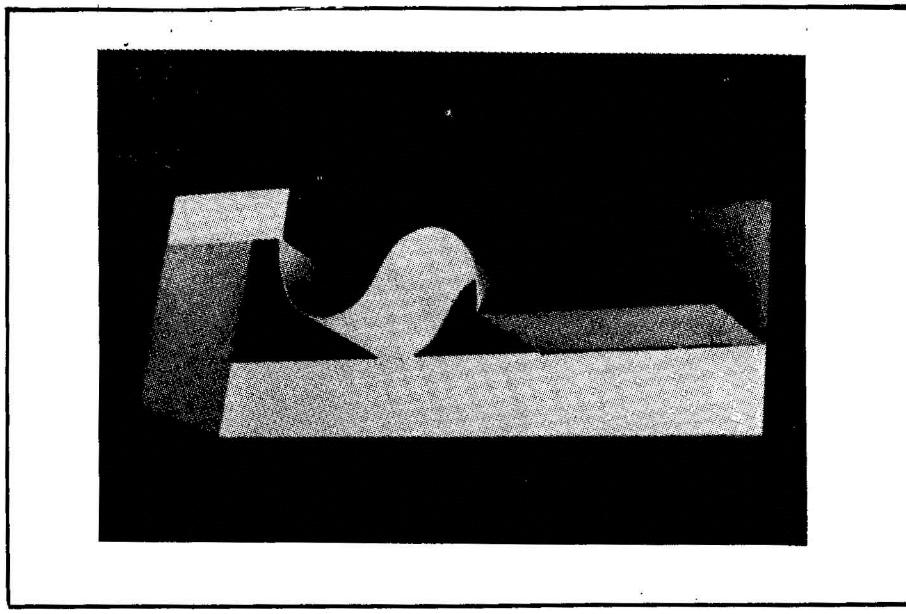
(كاترين كوبرو وما قبل الطليعة)

مرت ٣٢ سنة على وفاة التشكيلية البولندية الكبيرة كاترين كوبرو التي للأسف لم تلق التقدير في الحياة. فقد عاشت في فقر شديد وتركت الحياة مهجورة محاطة بالشك والنفور.

ومنذ اعمالها الفنية الاولى مرت ستون سنة. وهي فترة تكفي للاحاطة باعمالها والقيام بتقديرها المناسب. ولعل الحكمة القائلة (لا كرامة لنبي في وطنه) تنطبق جيدا على الخالق في بولندا، شاعرا وتشكيليا وموسيقيا وكاتبا في هذه الفترة وتلك من المسيرة الثقافية لهذا البلد. وهكذا عرف الغرباء كوبرو قبل ان يعرفها ابناء مدينتها وبلدها. مثلا يكتب ميشيل سيفور مؤلف الكتاب الضخم (الفن التجريدي art abstrait) ان منحوتات كوبروا لأكثر تقدما في التطور والنقاء بين الاعمال من سنوات العشرين. كذلك لاحظ ناقد مجلة (نوفيل ليتيرير) ان في (اعمالها المدهشة تلك البذرة والشكل النهائي للظاهرة المسماة بالنحت الانجليزي ومن السهل توقع صدمة الكثيرين من الفنانين والنقاد ضحايا الشوفينية الباريسية حين يشاهدون منحوتات كوبرو والتي لم يسمعوا بها من قبل بالطبع).

وهناك اقوال وشهادات كثيرة يطرحها البولنديون اليوم في معرض اثبات افلاس المنطلقات الايدولوجية التي كانت سائدة في حقل فنون الخمسينات وقبلها. والحق ان هذا وغيره لايجانب الصواب فالكثيرون من النقاد والمنظرين يجدون في اعمال كوبرو فنا سبق البحوث الفنية المعاصرة. واكيد ان اعمال هذه الفنانة البولندية كانت مفاجأة تامة لنقاد الفن ومؤرخيه. فمحاولاتها النحتية في مجال السيطرة على الفضاء واذا قورنت بالمحاولات الاخرى للاوربيين والامريكان تبدو كأنها اصل امام نسخ رديئة الصنع. ويرأى نقاد اوربا تكون كوبر الاكثر اصالة بين النحاتين البنائيين. ومؤخرا في





المعرض الـذي نظم في نيـويـورك لفت النظـر الى ان (التكـوينات الفضـائية) لكوبرو هي اجمال لحصيلة النحت الفضائي والمحاولات الفنيـة الهـادفـة الى السيطـرة على هذا الفضـاء في النحت البنـائي الاوربي بل واعتبرت اعمال كوبرو الانجاز النهائي هنا.

والمفـارقـة هنا ان النقد البولندي مازال في منطقة الظل فيما يخص اعـمال كوبـرو و (طليعيتهـا) ولعـل ما يفسـر الامر هو ان الفترة التي قدمت كوبرو فيها ابرز اعمالها الطلائعية كانت فترة انطلاق تنظيري صاخب بالنسبـة لعـدد من (فـلاسفـة) الفن البولندي ومفكريه وفي مقدمتهم زوج كوبرو، فلاديسلاف ستشيمنسكي الذي القى بتأثير هائـل على مصـير التشكيـل البولندي لفترة من الوقت. وينتج من هذا ان ماكـان انتـاجـا للطليعـة البـولندية بقى (متخلفا) عن تلك الاندفاعات القوية في حقل التنظير وخلق الاتجاهات الجديدة. فقد اعتبرت اعمال كوبرو تجسيدا اخرقا لاكتشافات شتشيمنس في حقلي التجـريـد وهندسية العالم. وهنا تدخل التأريخ لغير صالح كوبرو. فقـد نشبت الحـرب ومحق الاحتـلال الهتلري كل جديـد وقـديم في الثقافة البولندية ولم يبق من اعمال هذه الفنانة الا القليل.

ومـا ميـز كوبـرو عن تلك الاوقـات وخـاصـة الروس ان بنـائيتهـا كانت خاليـة من البعد النفعي (الوظائفي). فمهمة بنائية كوبرو الاساسية السعى الى تحقيق كمال الشكل مع تجاهل امكانية الاستغـلال الفـوري للانتـاج الفني في الصنـاعـة. فالنحت الـذي عومل كتجربة بلاستيكية هدفها تحقيق التطور الدائم للفن ومحرومة من امكـانيـات الاستخـدام العمـلي اي دخـولهـا حقـل التصميم الصنـاعي يمكن ان يقـرر مصـير الفن العمـلي وشكله القـادم.

والدليل هو ان كل تكوين نحتي كان في جوهره نموذجا لتلك الحلول الفضائية المعمارية.

وكان الفضاء قد لعب دورا خاصاً في بحوث كوبرو، المختبرية. فربـط التكوينات النحتية المفتوحة بالفضاء كانت بالنسبة لها اساس العمـل الفني ونقطـة انطـلاق في التعـامـل التالي مع اللون والهيكل المـادي للاشكـال المكـونـة. ويـلاحـظ ان اعـمالهـا من العشرينات والثلاثينات كانت قد بلغت درجـة الاتقان المشغلي وحتى ان ناقدا اسمى في الستينـات اعـمال كوبـرو بفن الفضـاء الذي منحته معنى جديـدا. فالتحـرر من التعـامل الاحادي الجانب مع الكتلة قد وفّر امكـانيات جديدة سمحت بعلاقات جديدة تماما مع الطبيعة يكون الطابع المباشر صفتها الاساسية.

وتكمن اصالة كوبرو في ان منحوتاتها تعتمد على الشبه التكويني حيث تتوفر جميع الشروط للاعمال الخاضعة للحساب الرياضي. الا انـه ليس بالحسـاب الـريـاضي البحث بل الاخـر النابع مع قوانين البيـولـوجيا وهياكلها وتكويناتها. وهناك من قال ان نحت كوبرو هو بحث مستمـر عن القـاعـدة الـرياضية الذهبية لعالم الطبيعة الحية. ولعـل هذا هو جوهـر فلسفـة الفن، اي كشف تحولات اشكـال التكـوين العضـوي الى الاشكـال الاخرى الخـاصة بالبنية الاستيتيكية.

ويقـارن النقـاد البـولـنديـون (القفـزة في الفضاء) التي قامت بها كوبـرو بأبـرز انجـازات الطليعة ـ (تفوقية) ماليفتش و (البلاستيكية الجديدة) لموندريان. والاكيد ان هذه المقارنات خالية من المبالغة تماماً.

عدنان المبارك

وجها لوجه مع القاص الكوبي مانوئيل كوفينو



القاص الكوبي مانوئيل كوفينو من الشخصيات الادبية المتميزة التي تحفل بها الساحة الكوبية المعاصرة. نتاجات مانوئيل كوفينو الابداعية مرتبطة بالثورة الكوبية وانتصاراتها وما حققته من تغيرات في حياة الشعب الكوبي. لهذا فان ابطال مانوئيل هم اناس حقيقيون موجودون في المجتمع. هذه الميزة اي الواقعية في اعمال مانوئيل جعلت منها قريبة الى قلوب الناس بالاضافة الى انها أعمال بعيدة عن الاقحام مما سهل عملية انتشارها بين الجماهير. عن هذه الناحية يقول مانوئيل كوفينو: «عند الكتابة لا اقوم بالبحث عن الاشكال الادبية اي ان تكون كتاباتي في اطار الرواية او القصة او القصة القصيرة، ان هذه الاشكال هي التي تجدني وهي التي تبحث عني». ويحاول كوفينو في نتاجاته الادبية ان يتحدث عن الانسان الكوبي المعاصر همومه الحياتية نجاحاته طموحاته المشروعة. كل هذه الامور يجدها القارىء في نتاجات كوفينو وقد رتبت بشكل فني رائع، فالقارىء يجد نفسه في مثل هذه النتاجات. ولكن ما هو رأي مانوئيل كوفينو في هذه المسألة؟ ابطالي يقول كوفينو هم اناس عاديون.. الناس الذين التقى بهم يوميا. الناس الذين اشرب معهم البيرة. الناس الذين معي في الباص، في الشارع، اي الناس الذين يحيطون بي بدون اي رتوش. ويؤكد كوفينو بأنه دائما كان يحس بضرورة ان ينقل ما ينتابه من شعور الى الورقة وبخاصة ما يقلقني او يعجبني او يهز اعماق روحي. ويضيف كوفينو عندما عزمت على الكتابة وكان ذلك في عام ١٩٦١ كان هناك شعور يراودني بأن ما اراه لا يراه الآخرون، ولكن اليوم لي موقف هو عكس ذلك: فالذي يحدث معي يحدث مع الآخرين فقط باختلاف بالشكل او التفاصيل وهذا ما جسدته في نتاجاتي ولعل هذا جعل مما كتبته قريباً الى روح القراء. ويمضي كوفينو في حديثه يقول: ليس المهم في الكاتب او القاص ما يستخدمه من اساليب او صيغ ادبية لكن الاهم من ذلك وجهة نظره نحو الحياة.. فهنا وفي هذه المسألة تتجسد انسانية القاص او الكاتب.

اول كتاب ظهر لكوفينو كان في عام ١٩٦٢ وهو عبارة عن مجموعة شعرية تحمل عنوان «العاصفة»، عن هذا الكتاب يقول كوفينو: بصراحة كانت بدايتي الادبية متواضعة والكتاب المذكور هو بالتحديد ضعيف، لكنه اي الكتاب كان نقطة الانطلاقة بالنسبة لي. بعد صدور الكتاب أقلع كوفينو عن كتابة الشعر، بل كان يكتب ولكن بدون ان يقدمها الى احد، كوفينو بدأ بتحويل الشعر الى نثر. بعد ذلك يصدر كتاب آخر لكوفينو يحمل عنوان «زمن التحولات» وهو مجموعة قصصية حيث حصل في عام ١٩٦٩ على جائزة وزارة الدفاع الكوبية وموضوعة المجموعة القصصية كما هو واضح من عنوانها في التحولات التي جرت في المجتمع الكوبي والصراع بين القديم والجديد. ويعتبر عام ١٩٧١ عاما حاسما بالنسبة لكوفينو اذ نشر القاص روايته المعروفة والتي تحمل عنوان «آخر امرأة واقرب معركة» وقد حققت هذه الرواية نجاحا منقطعا النظير وظهر كوفينو من خلالها كاتبا متميزا يجيد استعمال الكلمة وتوظيفها بشكل رائع في خدمة الفكرة الاساسية التي يريد نقلها للقارىء. ويعتبر النقاد هذه الرواية نقطة تحول في حياة كوفينو الادبية اذ جعلت منه صوتا متميزاً في عالم القصة الكوبية بشكل خاص والقصة والرواية العالمية بشكل عام. وبرأي مانوئيل كوفينو ان هناك ناحيتين يجب ان تتوفر عند القاص او الروائي الناجح، الناحية الاولى ان يجد عالم ابطاله، اما الناحية الثانية فهي الصوت لكي يستطيع ان يتحدث عن هذا العالم. وكلما كان هذا الصوت اكثر تحديدا كان الكاتب اكثر صدقا. ويضيف كوفينو: لا اعرف كاتبا كبيرا حصل على الشهرة العالمية بدون ان يكون له صوته الخاص والمتميز. رواية كوفينو «آخر امرأة واقرب معركة» ترجمت الى عشر لغات وصدرت بأكثر من مليونين ونصف المليون نسخة. في عام ١٩٧٢ صدر كتاب آخر لكوفينو يحمل عنوان «العجائز والمظلات» وهو ايضا مجموعة قصصية وحصل الكتاب على الجائزة الاولى في المهرجان القومي لأدب الاطفال. وبعد مرور ثلاثة اعوام حصلت رواية كوفينو «عندما يكون الدم شبيها باللهب» على جائزة اتحاد الكتاب والفنانين الكوبيين. واستمرت نتاجات مانوئيل كوفينو بوتائر عالية حيث صدرت في عام ١٩٧٦ رواية «لكي نقرأ الغد» وفي نفس العام صدرت له مجموعة قصص تحمل عنوان «ستكون الشمس قاضيا» وفي عام ١٩٧٨ صدرت له مجموعة اخرى بعنوان «تاريخ بيوتنا» وفي عام ١٩٧٩ مجموعة اخرى بعنوان «جزء من البحر في الشباك»، وفي عام ١٩٨١ صدرت له رواية بعنوان «حب في الظل وتحت الشمس» والتي حصلت على شهرة عالمية واسعة ايضا. وفي نهاية حديثه يقول مانوئيل كوفينو الروائي والقاص الكوبي: «يجب ان لا ننسى ان بقدر ما يغير الانسان من الواقع فان هذا الواقع يغيرنا نحن انفسنا. وانا اطمح ان عكس هذه التغيرات ليس فقط التي جرت او تجري حول الانسان بل ما يجري من تغيرات في داخل الانسان وروحه.»

رفائيل البرتو وحديث عن رحلة الابداع

يعتبر الشاعر الاسباني المعروف رفائيل البرتو من الشعراء الاسبان الذين استطاعوا وبجرأة المقتدر من ايصال صوتهم الى مختلف طبقات الشعب الاسباني ولتصبح بعد ذلك قصائده الحان يرددها الشعب وهو يخوض نضاله من اجل التحرر ضد الفاشية الهتلرية او ضد فاشية فرانكو. وعاش رفائيل البرتو اهم احداث شعبه ليسجل بقصائد رائعة تدوين هذه الاحداث. ولم يتردد البرتو في حمل السلاح وخوض معارك الشرف ضد الفاشية من اجل حرية واستقلال شعبه بل قاتل وبشجاعة مع الجنود والمتطوعين يذود عن بلاده وتربتها وبالرغم من السنوات التي تركت اثرها على وجه البرتو الا انه لا يزال وفيرا في عطائه ونشطا في مناصرة الحق والعدل في كل مكان. فتراه يجمع التواقيع من اجل ادانة ممارسات القوات الصهيونية في لبنان وفلسطين المحتلة. يساند نضال الشعب في السلفادور ويرفع صوته ضد خطط حكومة واشنطن في اوربا الغربية وسعيها لتعزيز وجودها في اسبانيا. وبالاضافة الى عمله السياسي المذكور فان رفائيل البرتو وفير العطاء في المجال الادبي والفني. وقد صدرت له العديد من الدواوين الشعرية نذكر منها: «شاعر في الشارع» و «الشعارات» و «الفلاحون الاسبان» و «عودة من الماضي الحي» و «اساطير واغاني نهر البارانا». وقد تميزت الدواوين المذكورة بالاصالة وعمق صلتها بالشعب وجماهيره الكادحة التي تحاول الحصول على لقمة العيش في كفاحها اليومي. وهنا لابد لي ان اذكر بأن البداية لرفائيل البرتو لم تكن شعرية بل كانت حب وتعلق كبير في الرسم. عن هذه البداية يقول رفائيل: احببت الرسم منذ الطفولة وكنت اعكس في رسوماتي ما يحيط بي وقد تبلورت هذه الهواية بحيث استمريت في الدراسة في مدرسة الرسم. ويضيف البرتو قائلاً: لقد كنت معجبا بالمناظر الاندلسية والمناظر الجميلة على البحر الابيض المتوسط. وقد استطعت اقامة اول معرض لي في اشهر قاعة في اسبانية هي قاعة «اتينيو» وفي وقتها زار المعرض الفنان فدريكو غارسيا لوركا الذي قيم النتاجات التي تضمنها المعرض مؤكدا انني سأكون رساما معروفا بالرغم من انني اهوى الشعر» لكن حب رفائيل البرتو للشعر طغى على هوايته للرسم وفي نهاية المطاف يختار رفائيل طريق الشعر. عن هذا القرار يقول الشاعر رفائيل:

احسست بأن الرسم لم يعد يلبي رغباتي في التعبير عما يجول في نفسي ووجدت في الكلمة الشعرية القوة على التعبير فيما يجول في خاطري من افكار وهكذا بدأت رحلتي مع الشعر. ويقول النقاد ان لصداقة البرتو مع الكاتب الاسباني المعروف كلاديو دي لاتوري اثر كبير في قرار الاول. اما اول ديوان قصائد شعرية يصدره رفائيل البرتو فهو «بحار على اليابسة» وقد قُيم الديوان المذكور من قبل لجنة خاصة للتحكيم ومنح الجائزة الوطنية للشعر. ولم يقتصر نشاط رفائيل على الشعر فقط بل يعتبر من العناصر الهامة في اغناء المسرح الاسباني المعاصر فقد كتب للمسرح مسرحية «انسان مشرد» و «دراما فيرمين غالان» ومسرحية «ليلة حب في متحف برادو» والتي قيمت بأنها نشيد الشجاعة لأولئك الابطال الذين هبوا من اجل الدفاع عن البلاد في فترة فرانكو الفاشية. وقد اتسمت كتابات رفائيل البرتو المسرحية بالتجديد والواقعية وعمق المضمون. وقد اعطت الصفات المذكورة لاعمال البرتو الديمومة والنجاح في كل مكان عرضت فيه بل يجد فيها الشعب الاسباني صورا من تاريخه النضالي. وللشاعر الشيلي المعروف بابلو نيرودا رأي برفائيل البرتو فهو يقول عنه انه المدافع الحقيقي عن المسحوقين وهو الشاعر الذي يعيش للعقيدة الثورية ويجد بابلو نيرودا تشابها بين رفائيل البرتو والشاعر السوفيتي المعروف مايكوفسكي.

وهنا لابد لي ان اذكر ان الشاعر رفائيل البرتو قضى فترة تتراوح الاربعين عاما في المهجر عاش خلالها في الارجنتين وفرنسا وايطاليا. وقد عاد البرتو الى بلاده في ٢٧ نيسان عام ١٩٧٧. ورفائيل البرتو تراه اليوم المساعد والمستشار للشعراء الشباب فهو لا يبخل في تقديم العون والمساعدة لكل من يطلبها منه. فهنا تتجسد ميزة انسانية اخرى من الميزات الانسانية الكثيرة التي يتحلى بها الشعراء الكبار.

عباس خلف

عن مجلة كوبا الشهرية الصادرة باللغة الروسية

وضع النقاط على الحروف

حول نشر الاعمال الكاملة لغارثيا لوركا،

كان صدور الاعمال الكاملة لغارثيّا لوركا ضمن مجموعة **Gallimard** الفرنسية الشهيرة والمعروفة بأسم **La Pleiade**، بلا شك، واحداً من أهمّ الاحداث الادبيّة خلال عام ١٩٨١، اذ لم تسنح الفرصة لايّ شاعر - غير فرنسي - خلال هذا القرن لأن يحوز هذه المنزلة الادبية الرفيعة، ولم يحظ بها من كتّاب اسبانيا غير ثيربانتيس صاحب الدون كيخوته.

ولا يقلّ أهمية عن إيراد هذا الخبر، ألاعلان عن ظهور عدد غير قليل من نصوص لوركيّة غير منشورة - تقع جميعها ضمن المجلّد الاوّل من الاعمال الكاملة بصفحاته الالف والاربعمائة واحدى وثمانين -، ليس باللغة الفرنسية فحسب بل باللغة القشتاليّة[1] التي هي لغة الشاعر الأم، ونذكر، على سبيل التحديد، ديوانه **Suites**[2] الذي لا نعرف منه غير قصائد مفردة منها هذه القصيدة:

لقاء

زهرة شمسيّة
زهرة نهريّة
أنا: - أكنتِ أنتِ؟
بصدرك المنوَّر ولم أرك
هي: - كم من مرّة مسّتكَ شرائطُ فستاني!
أنا: - ودون تفتّح، أسمعُ في حنجرتكِ
أصوات أولادي الناعمة
هي: - أولادُكَ يعومون في عينيَّ
كأنهم ماساتٌ صفراء
أنا: - أكنتِ أنتِ؟
أين جررت تِلكَ الجدائل اللامنتهية، حبيبتي؟

هي : ـ في القمر.
أوتضحكُ؟
فَحَوْلَ زهرةِ النرجس إذاً
أنا : ـ في صدري يضطربُ هائماً
ثعبانٌ من القبلِ القديمة
هي : ـ الاغصان تتشابك، عجِّلْ بالذهاب!
فأيّ منّا لم يولد بعد!
زهرة شمسية
زهرة نهرية

ولنقل، باديء ذي بدء، بأنّ التعقيدات التي صاحبت نشر اعمال لوركا بدأت في حياته واعتبارا من ديوانه الاوّل كتاب القصائدLibro de Poemas يروي ايان جبسون (٣) ـ مستندا الى شهادات بعض اصدقاء الشاعر واقاربه ـ بأن غابرييل غارثيا ماروتو قام بنشر هذا الديوان بعيدا عن رغبة المؤلّف، وان لوركا لم يبد حماسا لنشره، حتى ان ماروتو بعد ان وجد نفسه صفراً من معونة المؤلف أقدم مجبراً على اتخاذ قراراته بنفسه وكانت النتيجة اخطاء مطبعية عديدة، وتنقيطا رديئا، ودمج قصيدتين مختلفتين في قطعة شعرية واحدة. (٤) والادهى من ذلك ـ والاحتمال هنا كبير ـ أن نجد بأن كلمات التقديم الموجزة لكتاب القصائد والتي تحمل توقيع لوركا، كان ماروتو قد كتبها بنفسه عندما لم يجد سبيلا الى ان يقوم لوركا بذلك.

لقد التزم لوركا بموقفه هذا في مقاومة نشر اعماله حتى مماته، بل لقد تأخر عشر سنوات في نشر ديوان قصائد الكانته خوندو (٥) Poemas del Cante jondo ومضت اربع عشرة سنة قبل ان يفكر في نشر ديوان الاغاني الاولى Primeras Canciones إنّ السبب الذي يقدّمه لوركا لتبرير رفضه نشر اعماله معروف: انني اذا ما حاولت النشر، فما ذاك إلاّ ارضاء لرغبات عدد من الاصدقاء. امّا بالنسبة اليّ فلا يهمني أن ارى قصائدي ميتة الى الابد... أقصد منشورة. هذا هو التفسير الذي اعطاه الشاعر لصديقه خورخي غيين (٦) بعد ان عبّر له عن السخط الشديد الذي حاق به وهو يطالع مجلة Litoral ويرى الأخطاء التي وردت في نشر ديوانه قصائد غجريّة شعبيّة Los romances gitanos : يوم تسلمت المجلة بكيت، نعم بكيت من المرارة. كان ديوان الاغاني الاولى هو اخر ديوان ينشر للشاعر في حياته، كان ذلك في سنة ١٩٣٦. يقول مانويل التولا غيري، وهو المسؤول عن نشر هذا الديوان، في تقديمه له تنتمي هذه القصائد الى ديوان يعود تأليفه الى عهد المراهقة، ولم يكن مؤلفها قد انتهى من ترتيبها (...) وقد جمعت هنا، بصورة كيفية، على سبيل التقديم لمجموعة شعرية اكثر شمولا واصدق تمثيلا. ولقد عبر اندريه بيلاميج عن اهمية اعادة ضم قصائد الاغاني الاولى الى المجموعة الشعرية الاكثر شمولا والاصدق تمثيلا، الى ديوان Suites الذي لم يكن لوركا قد اتم كتابته والذي تعهد اندريه بيلاميج باعادة ترتيب قصائده ونشره، وفعلا، ففي الطبعة الفرنسية للاعمال الكاملة للوركا نجد ان قصائد الاغاني الاولى نشرت ضمن ديوان Suites.

عندما اغتيل لوركا، لم يستطع الادب الاسباني التوفر على اكثر من عشرة اعمال ادبية له، تامة ومطبوعة وهي: ـ سبعة دواوين شعرية: كتاب القصائد (١٩٢١)، اغان (١٩٢٧)، قصائد غجرية شعبية (١٩٢٨)، قصائد الكانته خوندو (١٩٣١)، بكاء على اغناثيو سانجيث ميخياس (٧) (١٩٣٥)، ست



قصائد غاليثية (١٩٣٥)، الاغاني الاولى (١٩٣٦).

ـ مسرحيتان هما ماريانا بينيدا Mariana Pineda (١٩٢٨) وعرس الدم Bodas de Sangre (١٩٣٣)، بالاضافة الى لعنة الفراشة El Maleficio de la Mariposa (١٩٢٠) (٨) والاسكافية العجيبة (١٩٣٠) La Zapatera Prodigiosa ويرما Yerma (١٩٣٤)، والانسة روسيتا العانس Dona Rosita la soltera (١٩٣٥). ـ كتاب واحد في النثر هو: انطباعات ومناظر من الطبيعة Impresiones Y Paisajes (١٩١٨). وفي اخر مقابلة معروفة له، يعدد الشاعر عناوين ستة اعمال شعرية هيئة للنشر هي شاعر في نيويورك Poeta en Nueva York، والارض والقمر Tierra Y Luna، وديوان التماريت Divan del Tamarit (٩) والاناشيد Odas، وقصائد نثرية Suites Poemas en Prosa. وذلك فضلا عن الاعمال المسرحية التي قدمت على المسرح دون ان تنشر.

وعقب وقت قصير من اعدام لوركا رميا بالرصاص، وفي خضم الحرب الاهلية الاسبانية، شرع غييرمودي توري بنشر اعماله الكاملة في دار النشر المعروفة لوسادا Losada. وكانت المهمة شاقّة، لكن الناشر وجد من لدن مارغريتا خيركو مساعدة جزيلة اذ اعانته في العثور على نسخ من مسودات المسرحيات التي كانت في حوزة الممثلين الذين قدموا هذه الاعمال من على خشبة المسرح وكانت هي واحدة منهم. كما اعانته على الاتصال بالابن الاكبر في عائلة لوركا، فرانثيسكو شقيق الشاعر، الذي كان عمله الدبلوماسي يحتم عليه السفر المستمر ويجعل العثور عليه والاتصال به أمراً صعبا.

لقد ظهرت المجلدات الستة من طبعة لوسادا في اوائل عام ١٩٣٩ واضعة بين أيدي القراء كل الاعمال المسرحية المقدمة باستثناء لعنة الفراشة كما لم يتمكن الفريق المكلف بالطبعة من العثور على نص مسرحية بيت بيرناردا البا La casa de Bernarda Alba التي كان لوركا قد اتمّ كتابتها عشية التمرد العسكري والذي بسبب منه لم يستطع تقديمها على المسرح.

اما بالنسبة للدواوين الشعرية فقد اكتفى غييرمودي توري بتقديم الاعمال المنشورة من قبل. ان الطبعة الاولى من الاعمال الكاملة لم تخل من ديوان Suites وحسب، بل خلت كذلك من ديوان التماريت وديوان شاعر في نيويورك. اما ديوان Suites فقد ساد الاعتقاد لوقت ما بعدم وجود نسخة خطية نهائية منه جاهزة للطبع، اما ديوان التماريت فقد كان لوركا قدمه للنشر الى جامعة غرناطة في سنة ١٩٣٤، اما شاعر في نيويورك فسنرى ما حدث معه فيما بعد.

لقد كانت النسخ الاصلية لمسرحيتي لعنة الفراشة و بيت بيرناردا البا ولديوان

التماريت موجودة بين اوراق الشاعر القتيل، فلماذا لم تعط عائلة الشاعر نسخة منها الى غيبرمو؟ هنا تبدأ حكاية التعاون الضئيل الذي أبداه ورثة لوركا تجاه نشر اعماله الكاملة.

قلنا بان الرجل الوحيد في عائلة لوركا (فرانثيسكو) كان يقيم خارج اسبانيا، وباستثناء اقامة قصيرة في برشلونة، فقد مارس عمله الدبلوماسي في سفارة بلاده في بروكسل، وان كان قد ذهب الى غرناطة، وهو امر نجهله، ففي زيارة خاطفة لمواساة والديه وشقيقته كونجا، (ايسابيل، الشقيقة الصغرى للشاعر، فوجئت بالحرب وهي في مدريد لذلك آثرت البقاء في العاصمة لأسباب أمنية، وكانت اول من هاجر من عائلة الشاعر الى الولايات المتحدة).

لقد مكث في غرناطة، إبّان الحرب الاهلية، الوالدان الشيخان وعائلة صهرهم المنكوبة (كان ما نويل فرناندث مونتيسينوس، عمدة غرناطة الاشتراكي وزوج كونجا غارثيا لوركا، قد قتل في ذات اليوم الذي اعتقل فيه فيديريكو غارثيا لوركا)، فكان طلب التعاون من هؤلاء الاقارب القاطنين في غرناطة في تلك الظروف أمراً غير مقبول ما كان باستطاعة غيبرمو مجرد التفكير فيه. وفضلا عن هذه الظروف، فان من المعلوم - وان لم يكن معلوما فليس من الصعب تصوره -، بان عائلة غارثيا لوركا كانت مهتمه باخفاء اوراق الشاعر التي ما انفك قاتلوه يطلبونها: عقب اغتيال لوركا، راحت سلطات المتمردين تبحث عن اوراقه باندفاع وحماس، وللحيلولة دون وقوعها في ايديهم، كانت هذه الاوراق تتنقل من مكان الى آخر، بل لقد اخفيت ذات مرة في كومة من التبن[10] واذا كانت التحريات التي قامت بها قوات الوطنيين لم تفلح في شيء، فانها ألحقت بتراث لوركا ووثائقه ضررا لايعوض. ان حجم التحوطات التي اتخذت جعل من الصعوبة بمكان الحفاظ على الاوراق، فعانى بعضها من تلف غير قابل للاصلاح وفقد القسم الاخر منها.

في عام ١٩٤٠ هاجرت عائلة لوركا بكاملها الى الولايات المتحدة، وشغل فرانثيسكو منصب استاذ في جامعة كولومبيا في نيويورك. وفي العام ذاته ظهر ديوان التماريت منشورا على صفحات مجلة جامعة كولومبيا، وهي مجلة تعنى بالشؤون الاسبانية، فلماذا لم يرخص فرانثيسكو بنشر لعنة الفراشة وبيت بيرناردا البا الموجودتين في حوزته ايضا؟ ببساطة لأن عائلة لوركا، في اجراء احتياطي، تركت مخطوطات الشاعر في غرناطة ولم تحمل معها الا الكتب المطبوعة او نسخا من اعماله التي لم تنشر. اما ديوان التماريت فقد كانت جامعة غرناطة قد طبعت نصفه (لم يعط احد تفسيرا مرضيا للتوقف عن طبع النصف الباقي) ثم استعاد الشاعر نسخته الاصلية التي كانت عبارة عن نسخة مبيضة للمخطوطة قام بكتابتها كل من ادواردو بلانكو - آمور واميليو غارثيا غوميث. لقد حملت العائلة معها هذه النسخة الى الولايات المتحدة وانجزت في جامعة كولومبيا مالم تستطع انجازه في جامعة غرناطة. اما لعنة الفراشة وبيت برناردا البا فلم تكن العائلة تمتلك منها غير مخطوطتيها، لذلك لم تر هاتان المسرحيتان النور حتى عام ١٩٥٤ عندما اذنت الحكومة لدار النشر آغيلار Aguilar بنشر الاعمال الكاملة، وكانت عائلة غارثيا لوركا قد عادت انذاك الى اسبانيا.

واذ ليس بالمقدور، بعد اطلاعنا على الاسباب والظروف، القاء تبعة غياب ثلاثة اعمال من طبعة لوسادا، حاول غيبرمودي توري العثور عليها دون طائل، على عائلة الشاعر التي كانت تحتفظ بها، فمن الاحرى ان لانلقي عليها تبعة غياب ديوان شاعر في نيويورك في الطبعة المذكورة.

ان عملية نشر شاعر في نيويورك تشكّل واحدة من اكثر المسائل تشابكا في تأريخ الادب العالمي.

ففي مقدمة الجزء السادس والاخير من طبعة لوسادا، يتحدث غيبرمودي توري عن هذا الديوان مشيرا الى استحالة تقديمه الى القاريء، ويتحدث عن صديق ما من مدريد كان لوركا قد قدم اليه نسخة من الاصل: وقد اعتقدنا، جميع اصدقاء الشاعر الاخرين، بمنطقية التوفر على تعاونه في هذا الوقت.

هذا الصديق المدريدي الذي لم يعتق نسخته من شاعر في نيويورك هو خوسيه بيرغامين. لقد كان بيرغامين يعتبر نفسه المالك الوحيد لحقوق نشر الاعمال الكاملة للوركا، ولذا لم يعر اهتماما لطلبات غيبرمودي توري، وهكذا افهم المسؤول عن طبعة لوسادا (غيبرمو) في عام ١٩٤٠ عندما كان ديوان شاعر في نيويورك يطبع في المكسيك على يد بيرغامين ذاته: لقد ترك فيديريكو غارثيا لوركا النسخة الاصلية (...) من شاعر في نيويورك مع صديقه خوسيه بيرغامين لانه كان لديه اهتمام خاص بان تخرج الطبعة الاولى من هذا الديوان على ذوق مدير دار النشر الاسبانية آربول Arbol (يريد بيرغامين) الذي كان قد نشر عنده جميع اعماله المسرحية، ووعده بتقديم جميع دواوينه الشعرية الكاملة للنشر

وفي رد لبيرغامين على غيبرمودي توري يقول: في الوقت الذي يتوقف الصراع بين المصالح الخاصة عن تشويه الاسم العظيم للشاعر، نقدم اليوم هذه الطبعة، وبحق كامل، ذلك انها تقع ضمن الواجب الذي تتحمله شخصيا تجاه لوركا.

ان من المحتمل جدا ان يكون حديث بيرغامين عن المصالح الخاصة سهما مسموما يوجهه ليس الى طبعة لوسادا وحسب بل وصوب عائلة الشاعر هي الاخرى. وبالفعل، ففي شباط من عام ١٩٤٠، وقبل اربعة اشهر من ظهور ديوان شاعر في نيويورك في المكتبات، يطلب بيرغامين من فرانثيسكو غارثيا لوركا، دون جدوى، التدخل لدى والديه لفسخ العقد الموقع مع - لوسادا - لصالحه، محتجا لذلك بان اخوة انطونيو ما تشادو[11] فعلوا الشيء ذاته. وقد تعهد بيرغامين بعروض مغرية: نسبة ١٠٪ من الطبعة الاولى المؤلفة من الفي نسخة، ثم ١٥٪ من الطبعة الثانية، و ٢٠٪ اعتبارا من الثالثة فضلا عن دفعة مقدمة تقررونها انتم. واخيرا اقتصرت الاعمال الشعرية الكاملة المعلن عنها على طبعة جزئية لديوان شاعر في نيويورك، خالية من اية اشارة الى حقوق النشر العائدة لورثة المؤلف. واذ نذكر تصرف بيرغامين هذا مع ورثة الشاعر، فليس للاشارة الى الشك الذي يحوم حول شرعية هذا التصرف، بل لانه نشر نصا، لم يكن ساعة اغتيال الشاعر جاهزا للنشر، على انه كتاب تام وبدون الحصول على الاذن اللازم من عائلة لوركا. لقد كان من واجب فرانثيسكو غارثيا لوركا، بما ان الامر يمس نصا غير منشور لاخيه، ان يطالب بيرغامين، قبل الاذن له بنشر النص، باختبار النسخة الاصلية للتأكد من صلاحيتها او عدم صلاحيتها للظهور بين ايدي القراء. وفي النهاية، فان من تقع عليه نتائج طبعة بيرغامين لديوان شاعر في نيويورك هو قاريء لوركا الذي لايعنيه الامر في ان يحتفظ بيرغامين بحقوق العائلة في النشر ام لا، ولكنه سيسخط، وله الحق في ذلك، عندما يكتشف المناورات التي اخضع بيرغامين لها الكتاب.

لقد صدرت باشراف بيرغامين طبعتان من شاعر في نيويورك مختلفتان فيما بينهما جوهريا: واحدة في المكسيك واخرى في نيويورك باللغتين الانجليزية والاسبانية. ويشاع في الاوساط القريبة من بيرغامين بانه مسؤول عن الطبعة المكسيكية وحسب، اما طبعة نيويورك فقد اعتمدت على مخطوطة للديوان كانت بحوزة عائلة الشاعر. ولا يتعدّى هذا القول، الذي يراد به القاء مسؤولية هذه الطبعة الشائكة على عائلة لوركا، عن ان يكون ضربا من الغباء المقصود، ذلك أنّ ما وجد في وثائق العائلة من هذا الديوان لايتعدى النسخ الخطيّة لقصائد متفرقة منه.

في منتصف عام ١٩٧٨ نشب جدال حول المسؤوليات في طبعة - والاحرى ان نقول اللاطبعة - اعمال لوركا، وذلك بمناسبة نشر كتابين لم يسبق لهما ان نشرا، في دار النشر Seix Barral هذان العملان هما مسرحيتا الجمهور El Publico و

كوميـديـا بلا عنـوانComedia sin titulo وكـان ان انصبّ الانتقـاد على عائلة الشاعر : ها قد ظهر نصان مسرحيان يتيهان للوركا (. . .) ، مع ذلك فان اعمال لوركا ما زالت بعيدة عن ان تطبع كاملة . ولعل السبب الرئيس يكمن ـ بحسب ما يذهب اليه بعض المختصين والقراء ـ في موقف عائلة الشاعر التي قابلت ببرود اية عملية نشر جديدة او اي عرض مسرحي لاعمال الشاعر . ثم ألم تكن عائلة الشاعر هي مالكة حق النشر او العرض؟ ، ان تصريحات رفائيل مارتينيث نادال في هذا المعنى كثيرة .

لقد صرح نادال ، الـذي كان يقتني مخطوطـة الجمهور ، لمجلّة ـ الكامبيو ١٦ في عددهـا الصـادر في ٩/ ٧/ ٧٨ ـ بانه طلب من عائلة لوركا اذنـا بنشر مسرحية الجمهـور في عام ١٩٥٨ ، لكنهـا لم تمنحـه ذلـك الاذن الا في عام ١٩٧٠ . ولكن نادال يفصّـل ذلـك اكثـر عنـدما يتكلم دون وساطة الصحفي : في عام ١٩٥٨ ، وحالما وصلتني المخطوطة في لندن ، اخبرت عائلة لوركا بحصولي على نسخة غير تامة من مسرحية الجمهور ، وطلبت منهم اذنا لاصدار طبعة مصورة عن الاصل وبعدد محدود جدا ولغير غرض تجاري . لقد رجاني فرانثيسكو غارثيا لوركا ان لا افعل شيئا في الوقت الحاضر . وعقب مرور عدة سنوات (. . .) كان فرانثيسكو يلّح عليّ بان انتظر بعض الـوقت ، كان يرى ان من غير الانصـاف ان نقـدم نصا اوليـا غير تام في الـوقت الـذي نعـرف بوجـود ما لا يقـلّ عن نسختـين تامتـين ومصححتـين من المسـرحيـة . بالاضـافـة الى ذلك فان فرانثيسكو كان واثقا من امكـانيـة العثـور على احدى النسختين[١٢] . فليس صحيحـا ، اذا ، ما ذكر من ان ورثـة الشـاعـر قد عارضـوا في نشـر المخطـوطـة التي كانت بحـوزة نادال بسبب مضمـون المسـرحيـة ، وهـو الشيء الـذي اريـد الايحاء به عن طريق العنـوانات الضخمة التي ظهرت حتى في اصدارات صحيفة لها مكانتها من مثل : ليرلوركا المخفي النور ـ صحيفة الدياريو ١٦ في عددها ليوم ٢٦/ ٦/ ١٩٧٨ ـ ، ولوركا المخفي ـ مجلة كامبيو ١٦/ عدد ٩/ ٧/ ١٩٧٨ ـ .

لقـد قام فرانثيسكـو غارثيـا لوركـا ، كما كان يقضي حقه وواجبه ، بكل ما امكنه لكي تتوفر لمسرحية الجمهور التي يعرفها قراء لوركا افضل ضمانات النشر ، ولكنه عنـدمـا ضلّ الطـريق الذي كان يتبعه للعثور على احدى النسختين المخطوطتين للمسرحية ، صرح لنادال بنشر مخطوطته مع علمه بانها لاتعدو عن كونها مسودة ، بل وغير تامة .

واستنـادا الى مصـادر حسنة الاطلاع دائما فان نفس الاعتبارات من جانب عائلة الشـاعـر اعـاقت نشر ديوانه المشهور سونيتات الحب القاتم Sonetos del amor ascuro[١٣] والغريب ان ذات الاشخاص الذين يشكون من عدم اطلاعهم على قصائد هذا الديوان يتحدثون عن مضمونها الوعر .

ان في احاديث عدد من اصدقاء الشاعر اشارات الى هذه السونيتات ، فـ ـ الكسانـدار[١٤] ـ يقول في مقدمة طبعة آغيلار للاعمال الكاملة (١٩٣٧) بان لوركا كان يقـرأ له سونيتـات الحب القـاتـم ، فكـانت آية في العشق والعاطفة والسعادة والعذاب ، كانت نصبا نقيا متأججا للحب حيث مادته الاولية يكوّنها لحم الشاعر وقلبـه وروحـه التي توشـك ان تتـلاشى[١٥] ويقـول ـ بابلو نيرودا[١٦] ـ لقد انشدني (لـوركـا) عشـر او خمس عشـرة قصيدة رائعة (. . .) . كانت تلك هي سونيتات الحب القاتم التي لم تنشر بعد[١٧] . واخيرا يقول نادال ـ لقد كان فيدير يكو يقرأها للجميع . لقد كان بعضها موّجها عاطفيا للفتى وبعضها الاخر للفتاة . انه شيء واضـح . فليس ثمـة خلط في الادوار ، وليس في الامـر الباس شخص ما ملابس شخص آخر مخالف له في الجنس .

والقصـائـد في مجمـوعهـا عشـر او احـدى عشرة اطلعت على ثلاث او اربع منها موزعة بين غزلان و قصائد[١٨] ديوان التماريت (مجلة ـ كامبيو ١٦ ، عدد ٩/ ٧/ ١٩٧٨ ـ) .

وباستثناء ما اورده نادال ، فنحن لا نجد من يتحدث عن شذوذ جنسي صريح في هذه القصـائـد . ويبـدو ان ذاكرة نادال قد خانته الى درجة انه نسي ما يعنيه هذا الضـرب من التأليف الشعـري (السـونيتـو) لان ايّـا من الغزلان الاثني عشر ، و القصـائـد التسـع التي تؤلّف ديـوان التـماريت ، لاتلبي الشـروط التي يتطلبهـا السـونيتـو . هنـاك ، حقـا ، احـدى عشـرة قصيـدة غزلية من ضرب السونيتو في ارشيف عائلة غارثيا لوركا عنوان واحدة منها هو الحب القاتم ولكن ليس ثمة ما يشير الى ان عنوان هذه المجموعة هو سونيتات الحب القاتم . لقد صرح لويس روسـاليس ، وهـو احـد الـذين شهـدوا اللحظـات الاخيرة للشـاعر ، لـ ـ ايان جبســون ـ بان ما كان يدور في رأس لوركـا حينئـذ (. . .) كان ما دعـاه هو بحديقـة السـونيتاتJardin de los Sonetos[١٩] وهو عنوان يمكن ان ينسجم مع هذه القصـائـد تمـامـا . ان اثنتين من هذه السـونيتـات الاثنتي عشـرة معـروفتان لورودهما في الاعـمال الكـاملة في (البـاب المكرس لـ السونيتات وهما : اخشى ان افقد الاعجوبةTengo Miedo a Perder la maravilla والشاعر يطلب من حبيبه ان يكـتـب اليـهEl poeta pide a su amor que le escriba . ثلاث سونيتـات اخـرى غير منشـورة هي (سـونيتـو غنغـوري[٢٠] وفيـه يرسـل الشاعر الى حبيبه حمامـةSoneto gongorino en que el Poeta Manda a su amor una paloma والشاعر يقول الحقيقةEl poeta dice la Verdad والشاعر يسأل حبيبه عن مدينة كوينكـا المسحـورةEl poeta pregunta a su amor por la ciuciaci encantada de Cuenca رأت النـور في طبعـة مخصصـة للهـواة في برشلونـة عام ١٩٨٠ وتم ضمّهـا مؤخـرا الى ديـوان التـماريت المعـد للنشـر من قبـل ماريـو ايـرنانديث . وسنحكم على القـارىء بالـذكـاء لو انه استطاع ، اثناء قراءته لهذه السونيتات ، التمييـز بين ما هو موجـه منهـا الى الفتى ومـا هو موجه الى الفتاة . ثمة سونيتات اخرى للشاعر لم تنشر بعد وهي : (يا صوت الحب القاتم المكتوم

Ay Voz secreta del amor Oscuro

سونيتو اكليل الورد

Soneto de la guirnalda de rosas

ليلة الحي المسّهد

Noche del amor insomne

الحب ينام في صدر الشاعر

El amor duerme en el Pecho del poeta

قروح الحب llagas de amor والشـاعـر يكلم الحب بـ التلفـونEl poeta habla por telefona con el amor .

فلماذا تظـل هذه القصـائـد بغـير نشر؟ لأنها ـ شأنها شأن كافة الاعمال التي لم ينته مؤلفها من كتابتها ـ بانتظار طبعة محققة . اما السونيتات التي تم نشرها فانها تاتي استجابة للرغبة في تقديم شيء من محتوى هذا الكتاب لكي لايترك قارئ لوركا بعيدا عن مضمونه ، اما من الذي سيقرر ان يكون لهذه القصائد عنوان خاص بها او ان تضم الى بقية سونيتات لوركا فهو المسؤول عن الطبعة المحققة للكتاب .

ان ما هو واضـح حقـا فيـما يتصل بموقف ورثـة الشاعر هو انهم عرضوا كل ما امكنهم من اعمال لوركا التي كان قد اتم كتابتها ، واحتفظوا بالنصوص غير التامة لاصدارها في الطبعة الوحيدة التي كان بمقدورهم القيام بها : طبعة محققة . لقد صرح مانـويـل فيرنـانـديث ـ مونتيسينـوس ، ابن شقيقة فيديركو غارثيا لوركا ، بذلـك علنـا وباسم عائلته قائلا : ان المعيار الذي اتخذناه اساسا لقرارات العائلة المتعلقة بنشر اعمال غارثيا لوركا او عدم نشرها ، كان الوفاء لارادة المؤلف بحسب معرفتنا او بما امكننا التوصل اليه من استنتاج . فما لم يعتبره هو شخصيا عملا تاما جاهزا للعرض او للنشر لم ننشره (. . .) ، وكل ما هو محفوظ لدى العائلة سيظهر وسيشار اليه في طبعة محققة ـ جريدة الباييس في ٥/ ١١/ ١٩٧٨ ـ .

ولقد اكدت جماعة من عشاق ادب لوركا ـ ومن بينهم الفريق المكلف بانجاز هذه الطبعة المحققة ـ في تصريح لهم الى الجريدة المذكورة في عددها ليوم ٥/ ١١/ ١٩٧٨ بان ارشيف العائلة فتح امامنا منذ سنوات ووضع تحت تصرفنا في عملنا الذي نقوم به .

ولنتحدث، في النهاية، عن المشاكل التي رافقت ظهور ديوان Suites وهو الديوان الذي دفعنا الى كتابة هذه المقالة .

ان عائلة غارثيا لوركا تقف مرة اخرى في غير موقع الاعهام والمسؤولية عن ظهور هذا الديوان باللغة الفرنسية قبل ظهوره بالاسبانية . لقد ظهرت الطبعة الفرنسية في نهاية عام ١٩٨١ كما كان مقدرا لها، وكان للطبعة الاسبانية ان تكون في الاسواق خلال عام ١٩٨٠ ، ولكن ظهورها تأخر وهو امر كما ذكرنا، لاتتحمل وزره عائلة الشاعر ولا المسؤول عن هذه الطبعة . والقصة هي ان ورثة المؤلف والفريق المسؤول عن تحقيق شعره كانوا قد وقعوا عقدا مع دار النشر آريل Ariel ، وذلك في حزيران من عام ١٩٧٩ ، وقد ورد في العقد انه نظرا لبلوغ العمل التحضيري (. . .) مرحلة متقدمة جدا (. . .) فان من المتوقع تقديم الجزء الاول الى الناشر في ظرف ثلاثة اشهر او اربعة على ان تتبعه الاجزاء الاخرى في مدد تتراوح بين اربعة اشهر وخمسة، وقد قدم المسؤول عن نشر المجلد الاول نسخته الاصلية في الموعد المتفق عليه، وذلك في خريف عام ١٩٧٩ ، ولكنه حتى نهاية نيسان من عام ١٩٨١ لم يتسلم من الناشر النماذج الاولى من الطبعة، واخيرا، وفي كانون الاول من العام المذكور، وصل الجزء الاول من هذه الطبعة الى المكتبات .

ان ـ اندريه بيلاميج ـ، كما هو بديهي، كان يمتلك النص الاسباني من الديوان Suites قبل ان يكون النص الفرنسي جاهزا لديه . وايفاء بما تعهد به في العقد، فقد اودع نسخته الاصلية لدى الناشر آريل في الموعد المحدد. ولكن طبعة Suites الاسبانية ما زالت، ومنذ عام ونصف، تقبع في درج مكتب الناشر الذي اعلمنا بانها الان تحت الطبع .

الملاحظات

١ ـ تطلق كلمة الـ Castellano على اللغة الاسبانية المستعملة اليوم في اسبانيا وامريكا اللاتينية، والكلمة مشتقة من اسم احدى الممالك النصرانية (كاستيّا Castilla) التي لعبت دورا مهما في تأريخ اسبانيا الوسيط، والتي أسماها المؤرخون المسلمون قشتالة .

٢ ـ الكلمة فرنسية، ويراد بها مؤلفات موسيقية قصيرة .

٣ ـ أعرضنا عن التعريف بجميع الاسماء الواردة في المقالة، ولا سيما ما كان يعود لصحفي او صاحب دار للنشر، واقتصرنا على التعريف ببعض الاعلام البارزة .

٤ ـ العبارات الواردة بين حاصرتين دون اسناد الى مصدر تعود الى مقالة نشرتها ماريّا دولوريس آخيلار في عدد كانون الاول ١٩٨١ من هذه المجلة (Quimera) حول الاعمال الكاملة للوركا.

٥ ـ El Cante jondo ضرب من غناء الفلامينكو الغجري، يتميّز بايقاع رتيب مكرر ونغم حزين مؤثّر .

٦ ـ Jorge Guillen من شعراء جيل الـ ٢٧ ، نفس المجموعة التي يعد لوركا بين أعضائها، وواحد من ابرز شعراء اسبانيا المعاصرين .

٧ ـ ترجمة د. عبدالرحمن بدوي تحت عنوان : مرثيّة مصارع الثيران .

٨ ـ في كتاب د. محمود صبح نماذج من المسرح الاسباني المعاصر، يعنون المؤلف المسرحية بـ الرقية المؤذية للفراشة .

٩ ـ عنوان هذا الديوان مأخوذ من موضع بغرناطة كان لاعمام الشاعر معروف بـ Huerta de Tamarit ويذكر غارثيا لوبيث في تاريخه للأدب الاسباني (ص ٦٨٩) ان الشاعر الف قصائد هذا الديوان مستلهما الشعر المشرقي .

* ١٠ ـ مقدمة فرانثيسكو غارثيا لوركا لكتاب خمس مسرحيات كوميدية وتراجيكوميدية Five Plays Comedies and Tragicomedies لـ Secker and warburg لندن ١٩٦٥ .

١١ ـ Antonio Machado (١٨٧٥/ ١٩٣٩). من شعراء الجيل المعروف بجيل الـ ٩٨ البارزين . وواحد من ألمع شعراء اسبانيا . أهم اعماله الادبية هو ديوانه المعروف بـ حقول قشتالة Campos de Castilla .

* ١٢ ـ رفائيل مارتينيث نادال : الجمهور : الحب والموت في اعمال غارثيا لوركا، المكسيك ١٩٧٤ .

١٣ ـ تطلق كلمة Soneto على ضرب من التأليف الشعري يتكوّن من اربعة عشر بيتا، توزّع الابيات الثمانية الاولى منها على رباعيتين موحدتي القافية، ويترك امر الابيات الستة الباقية للشاعر فينظمها على هيئة ثلاثية أو ثنائية .

١٤ ـ Vicente Aleixandre . من شعراء جيل الـ ٢٧ ، شاعر معاصر بارز. حاز جائزة نوبل للادب لعام ١٩٧٧ .

* ١٥ ـ مقدمة طبعة آخيلار للاعمال الكاملة .

١٦ ـ Pablo Neruda الشاعر التشيلي المشهور والحائز على جائزة نوبل في الادب لعام ١٩٧١ .

* ١٧ ـ Mauro Y E. Clementelli : الكتّاب في مواجهة السلطة . برشلونة ١٩٧٥ .

١٨ ـ ذكرنا في الملاحظة (٩) بأن لوركا كان يستلهم، ساعة اعداد ديوان التماريت، الشعر المشرقي والروح المشرقية، ومن هنا جاء استعمال لوركا لهذين التعبيرين العربيين Gacela غزالة و Casida قصيدة ـ للدلالة على الضربين الشعريين اللذين يكوّنان مقطوعات هذا الديوان .

* ١٩ ـ ايان جبسون : غرناطة الـ ١٩٣٦ مصرع غارثيا لوركا . برشلونة ١٩٧٥ .

٢٠ ـ نسبة الى Gongora (١٥٦١ ـ ١٦٢٧) احد ابرز شعراء اسبانيا خلال الحقبة التي عرفت بـ العصر الذهبي (١٥٥٠ ـ ١٦٥٠)، وخير من يمثل النزعة التصنيعية والبديعية Culteranismo في الادب الاسباني .

تنويه : الهوامش المسبوقة بالعلامة (*) هي الهوامش التي أوردها كاتب المقالة، اما الهوامش الاخرى فقد أضفناها توضيحا لبعض النقاط التي قد تخفي على القاريء الكريم أو تصعب عليه الاحاطة بها . (المترجم).

عن مجلة كيميرا Quimera الادبية/ العدد ١٧/ آذار ١٩٨٢ .

أيوتيميو مارتين
ترجمة : بسام ياسين رشيد

حول فهرست المسرحية العراقية في مائة عام

ضمن الجهود التي تبذل لتوثيق المسرحية العراقية، قام د ـ عمر محمد الطالب باعداد (فهرست المسرحية العراقية في مائة عام (١٨٨٠ ـ ١٩٨٠) ونشرته مجلة

(الاقلام) الغراء في عددها الثالث لعام ١٩٨٣.

والذي يقرأ (الفهرست) بامعان يلاحظ مدى الجهد الذي بذله في تمشيط - ان جازت الاستعارة - المصادر التي توفرت لدى المفهرس وان لم يعلن عن هذه المصادر حسبما تقتضيه مثل هذه الاعمال لتكون سنداً علمياً له وللذين يهمهم تاريخ المسرح العراقي بشكل عام، والمسرحية العراقية بصورة خاصة.

ورغم هذه الجهود القيمة التي نتج عنها (الفهرست) فقد كانت هناك مسرحيات لم تأخذ مكانها ضمن (الفهرست) بالاضافة الى بعض الملاحظات التي تهم المفهرس والقارىء على حدٍ سواء، وجدت من الضروري، اكمالاً للفائدة، تدوينها هنا:

اولاً: كنت، عام ١٩٥٧، قد اعددت موضوعاً عن المسرح في بغداد، ونشر في حينه[1] وكان مختصراً، مادة وزمناً، ومتعلقاً بالفرق المسرحية فقط. وحين تم ارتباطي بمجلة (المسرح) المصرية[2] على عهد المرحوم الدكتور رشاد رشدي، تناولت ذات الموضوع ولكن بشكل واسع وجعلته بحثاً متكاملاً امتدت الفترة التي تناولتها فيه الى ما يقارب الـ (٤٥) عاماً، وكان الموضوع في حقيقة امره - وان لم افصح عن ذلك في حينه - رداً على موضوع بعنوان (المسرح في العالم العربي) الذي كتبه من مصر محمد اسماعيل محمد ونشر في ذات المجلة، وقد تناول المسرح في العراق، وخلال الثلاثينيات فقط . . . وبجملة واحدة فقط: (اما في العراق فقد تألفت ثلاث فرق مسرحية.)[3]

ولم يكن بحثي يتعلق بالفرق المسرحية فقط، وانما شمل الفرق ومؤسسيها ومن عمل فيها ومعظم المسرحيات التي قدمت خلال ذلك (١٩٢٠ - ١٩٦٥) وكانت مصادري فقط بعض ما نشر لي في هذا الموضوع في بغداد[4] ومالدي من معلومات شخصية، بالاضافة الى المصادر التي زودني بها الفنان الناقد امير عباس، الذي كان ضمن العاملين في المجال المسرحي خلال اعوام (١٩٣٦ - ١٩٤٣) ونشر البحث في مجلة (المسرح) المذكورة[5]

ثانياً: وقد لاحظت في حينها، وفيما بعد ايضاً، ان الكثير ممن اهتم بتاريخ المسرح العراقي، كتابة، قد استفاد، بقدر او بآخر، من موضوعي ذاك دون ان يذكر ضمن مصادر تلك الاهتمامات، وهذه بادرة مؤسفة.

ثالثاً: لاحظت اثناء مطالعتي لـ (الفهرست) ان المفهرس سبق له وان نشر موضوعاً بعنوان (بدايات المسرحية في العراق) في مجلة (المسرح) المصرية[6] عام ١٩٦٦، اي في نفس العام الذي نشر فيه بحثي عن تاريخ المسرح العراقي[7] وحسب تسلسل اعداد المجلة المذكورة يظهر ان موضوعي قد نشر قبل موضوع الدكتور المفهرس، فكان، والحالة هذه، احد مصادره[8] الا انه نسي، او تناسى، ذكره ضمن ما استأنس به من مصادر.

رابعاً: هناك بعض المسرحيات فات (المفهرس) تدوينها وهي:

١ - مسرحية (اللص والشرطي) لبدري حسون فريد

٢ - مسرحية (عنتر وعبلة) لباقر خضير

مثلت المسرحيتين (فرقة شباب الطليعة) عام ١٩٥٧

٣ - مسرحية (مؤامرة زواج) لمحمد منير آل ياسين

٤ - مسرحية (حنونة) لتوفيق لازم

٥ - مسرحية (الجدري) لتوفيق لازم

مثلت هذه المسرحيات الثلاث (فرقة مجاهد للتمثيل) عام ١٩٥٧، وقد قدمت الخمس مسرحيات، اعلاه، على مسرح (قاعة الملك فيصل الثاني) في نفس العام.

٦ - مسرحية (تحت ظلال البطالة) لخالد القشطيني.

٧ - مسرحية (عندي ذراع واشتغل) لباقر خضير[9]

مثلت المسرحيتين (فرقة شباب الطليعة) عام ١٩٥٩ على مسرح (قاعة الملك فيصل الثاني)

٨ - مسرحية (ثورة مع الفجر)[10]

٩ - مسرحية (الطاعون) لطه العبيدي[11]

١٠ - مسرحية (المقاتلون) لجيان[12]

١١ - مسرحية (لو بسراجين لو بظلمة) ليوسف العاني

١٢ - مسرحية (حرمل وحبة سودة) ليوسف العاني

وقد مثلت المسرحيتين الاخيرتين (فرقة المسرح الفني الحديث) على مسرح قاعة (الكلية الطبية) عام ١٩٥٥

١٣ - مسرحية (اهلاً بالحياة) ليوسف العاني، مثلت عام ١٩٦٠.

١٤ - مسرحية (ليطة) ليوسف العاني، قدمت من تلفزيون بغداد عام ١٩٦٢، وقد ادرجها المؤلف في كتابه (١٠ مسرحيات ليوسف العاني) تحت اسم (جميل).

خامساً: ورد في (الفهرست) ذكر مجاميع مسرحية ضمن كتب مطبوعة كـ (مجموعة مسرحيات قصيرة) لاسكندر زغبي، و(مسرحيات) لجميل القيسي، و(سوح واسفار) لجميل الجبوري، و(مجموعة مسرحيات) لسعدون العبيدي، و(ثلاث مسرحيات شعبية) لسليم البصري، و(مسرحياتي) ليوسف العاني)، مثلاً ولم يذكر لنا المفهرس اسماء المسرحيات التي احتوتها تلك الكتب لنكون على بينة منها حسبما تقتضيه طبيعة (الفهرست) مادام الغرض منه (اسم المسرحية) لا اسماء الكتب التي احتوت تلك المسرحيات.

سادساً: ذكر (المفهرس) في هوامشه بعض المسرحيات التي وردت في مصادر اخرى، غير انه لم يذكرها في (الفهرست) بحجة انه (لم يعثر عليها) أو (لم يسمع بها) أو (لم يجدها)، وهذا ليس دليلاً قاطعاً على عدم وجود تلك المسرحيات، فضلاً عن ان معظم مؤلفيها اشخاص معروفون، فالذي لم يسمع به أو لم يعثر عليه (المفهرس) من مسرحيات فقد سمع به وعثر عليه غيره من الباحثين وادرج ضمن مصادر معترف بها، والاسلوب الذي اتبعه (المفهرس) في هذه الناحية بالذات لايدل على المرونة في شيء بقدر ما ينم عن عدم الثقة في المصادر، فكان عليه ان يذكر المسرحيات ضمن (الفهرست) ويشير الى ما يريد قوله في (الهامش).

سابعاً: وعلى ذكر المصادر فقد كان كتاب (المسرحية العربية في العراق) للدكتور علي الزبيدي، احد مصادر كتاب بنفس الاسم للدكتور المفهرس[13] وهذا دليل ثقة بالكتاب وبالمؤلف، غير انه، سامحه الله، اهمل كثيراً من المسرحيات التي ذكرها الزبيدي والتي استقاها من مصادر رسمية فضلاً عن ان كتاب الدكتور الزبيدي هو من الكتب الاكاديمية التي تستحق ان تكون مصدراً علمياً لكل باحث في هذا المجال.

واتماماً للفائدة اذكر هنا المسرحيات التي اهملها (الفهرست). وذكرها هنا لايمثل اكثر من صيانة لحقوق مؤلفيها، وحفاظاً عليها من الضياع أو الانتحال، لاقدر الله:

اسم المسرحية	مؤلفها
١ - ميلاد حب	صفاء مصطفى
٢ - الدم	سليم بطي
٣ - الممثل	محمد منير آل ياسين
٤ - مؤامرة زواج	محمد منير آل ياسين
٥ - المعذبون في البيت (١٤)	يوسف العاني

المسرحية	المؤلف
٦ ـ جبر خاطر قيس	يوسف العاني
٧ ـ طبيب يداوي الناس	يوسف العاني
٨ ـ عودة المهذب	يوسف العاني
٩ ـ ضحية الجهل	توفيق لازم
١٠ ـ الشعوذة	توفيق لازم
١١ ـ تخفيف الحوالة	توفيق لازم
١٢ ـ بعثة ابن الريف	توفيق لازم
١٣ ـ البريئة	توفيق لازم
١٤ ـ عقول في الميزان	حقي الشبلي
١٥ ـ محاسن الصدف	حقي الشبلي
١٦ ـ الدكتور جاكرجيان	الحاج ناجي الراوي
١٧ ـ عباس بين امرأتين	الحاج ناجي الراوي
١٨ ـ مسافرخانه مطركعة	الحاج ناجي الراوي
١٩ ـ عواطف	محمد مجيد البياتي
٢٠ ـ قسمة	محمد مجيد البياتي
٢١ ـ العودة	محمود سامي
٢٢ ـ عاقبة الظلم	محمود سامي
٢٣ ـ انا الجندي	عبدالله حلمي ابراهيم
٢٤ ـ صقر هاشم	عبدالله حلمي ابراهيم
٢٥ ـ نداء الوطن	وديع حنا
٢٦ ـ قتلها الحب	وديع حنا
٢٧ ـ الكبش القاتل	شاكر مصطفى سليم
٢٨ ـ شباب اليوم	عبدالوهاب ناجي
٢٩ ـ ضحية الشرف	صالح احمد رشدي
٣٠ ـ تبرئة متهم أو جزاء المكر	رشيد الحاج عطية
٣١ ـ النهاية	محسوب العزاوي
٣٢ ـ ابن السفاح	سعيد مجاهد
٣٣ ـ مجلس الحجاج	عبدالجبار شوكت
٣٤ ـ قطر الندى	خيرية البركاني
٣٥ ـ انتقام الابرياء	يوسف محمد الشيخلي
٣٦ ـ النظافة	سليم حكيم
٣٧ ـ جعفر البرمكي	عبدالحميد الرويني
٣٨ ـ قتيل الوهم	وليد شوكت
٣٩ ـ عدالة أب	طالب عبدالجبار
٤٠ ـ رهين الظلام	مجيد جاسم الطه
٤١ ـ اليتيمات	عبدالمسيح ميري
٤٢ ـ برهان الشجاعة	القس توما ايوب
٤٣ ـ ليلة من شهرزاد	محمد محمود الجبوري
٤٤ ـ نهاية مجرم	عباس نعمان العبيدي
٤٥ ـ لعبة القدر	خليل شوقي
٤٦ ـ السعادة المحطمة	قدري الرومي
٤٧ ـ النجاة في الصدق	كامل اسماعيل القدسي
٤٨ ـ غضب من السماء	ساجدة عباس حلمي
٤٩ ـ الشوك	حميد المحل
٥٠ ـ شهيد سر الاعتراف	يشوع افرام
٥١ ـ المسلول	عبدالرحمن القدسي
٥٢ ـ بحيرا الراهب	عناية الله محمود الخيالي
٥٣ ـ ابن الدلال	نديم الاطرقجي
٥٤ ـ ليلى بنت النعمان	الخوري يوسف الحايك
٥٥ ـ الرباط الاسود	محمد السامرائي
٥٦ ـ بين ملحد وموحد	الشيخ محمد رضا الشبيبي
٥٧ ـ جحا الفيلسوف	عيسى عبدالكريم
٥٨ ـ خليفة في الخيال	عبد القادر رحيم
٥٩ ـ دربونة ام علي	يعقوب القرغولي
٦٠ ـ تاريخ بائس	طالب عبدالجبار
٦١ ـ وفود العرب الى كسرى	يحيى العبد الواحد
٦٢ ـ النعمان بن المنذر	محمد مهدي البصير
٦٣ ـ في سبيل الوطن	حسين الطريفي

الهوامش

١ ـ راجع العدد (٥٤٢) من مجلة (الدنيا) الدمشقية الصادر في (١/ تشرين الثاني/ ١٩٥٧).

٢ ـ ما بين منتصف عامي (١٩٦٥ و١٩٦٦) كناقد مسرحي لما كان يعرض عندنا من مسرحيات خلالها.

٣ ـ راجع مجلة المسرح المصرية، العدد (١٩) شهر تموز ١٩٦٥.

٤ ـ راجع جريدة (كل شيء) الاسبوعية البغدادية في اعدادها الصادرة اعتباراً من آب ١٩٦٤.

٥ ـ مجلة المسرح المصرية/ العدد (٢٨) الصادر في نيسان ١٩٦٦.

٦ ـ الهامش رقم (١٠) من الفهرست، واظن ان المفهرس المحترم اخطأ في سنة صدور العدد الذي اشار اليه، فحسب تسلسل الاعداد تكون السنة ١٩٦٧ وليس ١٩٦٦ كما ذكر في هذا الهامش.

٧ ـ كان عنوانه (من البذرة الاولى الى الفرقة القومية).

٨ ـ لم اطلع، مع الاسف، على موضوع المفهرس (بدايات المسرحية في العراق) فقد كنت بعد فترة علاقتي بمجلة (المسرح) المصرية قد ابتعدت عن المجال الفني، كتابة ومتابعة، لظروف خاصة.

٩ ـ جاء اسم (باقر خضير) ضمن حرف (باء) من الفهرست... ثم اعيد ذكره مع حرف (خاء) باسم (خضر باقر) وهو نفس المؤلف ونفس المسرحية (كيلو بطري). والصحيح هو ماورد في حرف (باء)

(١٠) و(١١) مسرحية (ثورة مع الفجر) ذكرها (الفهرست) على انها من تأليف (بدري حسون فريد) والصحيح هو ان ثلاثة مؤلفين اشتركوا في تأليفها، كما جاء في اعلانات المسرحية، وفي (المنهاج) الذي وزع اثناء العرض وحسب معرفتي

الشخصية . . . والمؤلفون هم : (بدري حسون فريد، ونور الدين فارس، وادمون صبري) . بالاضافة الى تضمين، ذات المسرحية، عدة مشاهد من مسرحيتين . . . الاولى (الطاعون) لطه العبيدي، والاخرى مترجمة لخالد القشطيني .

١٢ ـ ذكر المفهرس مجلة الأداب البيروتية (١٩٥٤) كمصدر لمسرحية (المقاتلون) لجيان، وفاته انها مثلت من قبل (فرقة المسرح الحديث) عام ١٩٥٧ .

١٣ ـ انظر كتاب (المسرحيات العربية في العراق) للدكتور عمر محمد الطالب

١٤ ـ ذكرها (الفهرست) على انها لشهاب القصب، بينما هي مسجلة في المصادر الرسمية باسم يوسف العاني كما جاء في كتاب (المسرحيات العربية في العراق) للدكتور علي الزبيدي .

وحيد الشاهري

مكتبة الأقلام

صلاح الانصاري

عبد الوهاب محمد الجبوري
اللاسامية في الفكر الصهيوني،
الجذور التاريخية والاهداف . بغداد،
دار الجاحظ للنشر، ١٩٨٢
٩٠ ص.
سلسلة الموسوعة الصغيرة (١١٩)

اعتادت سلسلة الموسوعة الصغيرة ان تمد القارىء العربي بمختلف الموضوعات الفكرية سواء كانت علمية او ادبية أوسياسية أوتاريخية أولغويه باسلوب سهل مبسط يوصل مادتها الى اوسع الجماهير . وكتاب (اللاسامية في الفكر الصهيوني) للاستاذ عبد الوهاب محمد الجبوري الذي صدر عن هذه السلسلة يعتبر اضافة الى المكتبة العربية المفتقرة الى البحوث والدراسات حول اللاسامية رغم اهمية هذا الموضوع ومدى تأثيره في الصراع العربي الصهيوني سياسيا وفكريا واعلاميا وفي علاقته الحساسة بالعالم اجمع .

لقد هدف المؤلف من خلال كتابه هذا الى وضع مسألة معاداة السامية في السياق الصحيح والحقيقي لمسارها التاريخي والسياسي وازالة ما علق بها من تمويه مقصود فيبين دوافع هذا التمويه متعرضاً الى الاصلين اللغوي والسياسي للفظ السامي ومدلولاته واسباب هذه التسمية وكيفية استغلالها من قبل الحركة الصهيونية لمصلحتها الخاصة مبينا زيف الادعاءات الصهيونية بوجود تراث وحضارة يهوديين أثرا في الحضارة الانسانية بشكل فاعل وجدي مؤكدا على ضرورة دراسة العقل والتفكير الصهيوني دراسة علمية شاملة تضيء الطريق امام معرفة مخططات العدو ومطامعه واساليبه وغاياته سلفا على مستوى كل صعيد لأن معرفة العدو فرضية حتمية لابد منها في تحقيق معرفة الذات وحمايتها من المخاطر .

يتألف الكتاب من اربعة فصول في الفصل الاول يتناول الاستاذ عبد الوهاب محمد الجبوري الاصل اللغوي للفظة السامي، من هووما استعمالات هذا اللفظ منطلقا من تقسيم المستشرقين للغات وفق تقسيم الاجناس البشريه، ثم مستعرضا ما جاء في الاصحاح العاشر من سفر التكوين حول تقسيم الاجناس البشرية حيث ارجعت التوراة النوع الانساني في تعدد قبائله وشعوبه واممه الى ابناء نوح الثلاثة : سام وحام ويافث . .

كما استعرض التقسيمات الطبيعية التي اعتمدها المستشرقون والباحثون للانسان من حيث اللون والملامح الفطرية والمكان والبيئة فأبناء سام يمثلون جنساً بشرياً ممتازاً متحدا في النشأة والمكان واللون تجمع شعوبه خواص مشتركة وتقوم بينها روابط طبيعية واجتماعية وثيقة ويعرف هذا الجنس بالجنس السامي .

اما ابناء حام بن نوح فانهم الجنس الحامي الذي اعتبره البعض جنسا ساميا حاميا لما بينهما من تقارب في اللغات وفي تطور الجماعات اما ابناء يافث بن نوح فقد وضع له النظر الطبيعي اسماً آخر هو الجنس الآري او الهندو جرماني .

من هذا يتجلى ان ترتيب الامم في سفر التكوين مبني على اعتبارات سياسية وثقافية وجغرافية لا على ظواهر لغوية او تاريخية .

ثم يستعرض المؤلف اراء بعض الباحثين في تزوير اليهود للحقائق التاريخية مثل الدكتور احمد سوسه الذي قال «وقد تعمد مدونو التوراة اقصاء الكنعانيين والفينيقيين سكان فلسطين الاصليين من كتلة الساميين لعداء اليهود الشديد لهما مع انهم كانوا يعلمون حق العلم انهم هم الساميون العرب اهل البلاد» .

وبعد ان يوضح المؤلف كون اليهود لم يؤسسوا اي حضارة في فلسطين مستشهداً باراء العديد من المفكرين مثل الاستاذ ووترمن «وهكذا ان بني اسرائيل وجدوا شرائع معدة ومهيأة فعملوا بها في مسيرة حياتهم في كنعان» . كما يستشهد بـ «ول ديورانت» : ان اساطير الجزيرة العربية كانت المعين الغزير الذي اخذت منه قصص الخلق والطوفان التي يرجع عهدها في تلك البلاد الى (٣) آلاف سنة او نحوها ق . م . . ولعل اليهود قد اخذوا بعضها من الادب البابلي في اثناء اسرهم . . ولكن الارجح من هذا انهم اخذوها قبل ذلك العهد بزمن طويل من مصادر سأمية وسومرية قديمة كانت منتشرة في جميع بلاد الشرق الادنى» . وهذا ما اكده الدكتور احمد سوسه «لم يكن لليهود اية مساهمة في الحضارة الانسانية وان اكثر مدوناتهم الادبية والدينية مأخوذة عن الثقافات القديمة وعن النصوص الادبية والدينية من عهود السومرين والاشوريين والكلدانيين والمصريين» . أي انهم تسلموا حضارة لم تكن من ابداعهم بل كانت من نتاج غيرهم .

ثم يستعرض المؤلف الاصل السياسي للفظة السامي واسباب هذا الاختيار وكيف استخدم اليهود لفظة اللاسامية ـ معاداة السامية ـ التي اصبحت سلاحا مشهورا وسيفا مسلطا في يد الصهيونية العالميه، سلاحا ترمي به كل من يحاول ان

يبين للناس مخططات الصهيونية او يكشف صفحة من صفحاتها السود.

يرى البعض ان اول من استخدم لفظة اللاساميه التي تعني كراهية الناس لليهود هو «ولهلم مار» نحو سنة ١٨٧٩م. وهو من اصل يهودي بعد ان اكتسبت لفظة يهودي عند كثير من الشعوب ظلالاً قبيحة بسبب ظروف تاريخية شارك اليهود انفسهم في خلقها فاخترعوا لفظة السامية لتكون قاصرة على اليهود دون كل الشعوب السامية الاخرى. ومن ثم يوضح الاستاذ المؤلف كيف ان الصهاينة تجنبوا لفظ اليهودي مرة اخرى حين اقاموا كيانهم العنصري في فلسطين ١٩٤٨ فلم يطلقوا عليه اسم «الدولة اليهودية» وحتى الاسم الجديد الذي اقيم على الاغتصاب وتشريد اهل البلاد الشرعيين ماذا يعني اليوم بالنسبة الى العرب انفسهم؟.

وماذا يعني بالنسبة الى العرب في تعريف الرأي العام العالمي بقضيتهم.

ثم يستعرض المؤلف في الفصل الثاني من كتابه موضوع اللاسامية في طروحات مفكري الحركة الصهيونية الاوائل وتصوراتهم لما يجب ان يكون عليه اليهود ودورهم في كيفية اقامة كيانهم العنصري في فلسطين أمثال موس هيس (١٨١٢ - ١٨٧٥)، ليوبنسكر (١٨٢١ - ١٨٩١)، الحاخام تسفي هيرش كاليشر (١٧٩٥ - ١٨٧٤) والحاخام يهودا القالي (١٧٩٨ - ١٨٧٨) وفي الفصل الثالث يتناول المؤلف نشأت وتطور اللاسامية بوجوهها الدينية والايديولوجية

والسياسية التي يلعب العاملان الاقتصادي والاجتماعي دورا اساسيا فيها. ثم كيف وجد بعض بناة الامبراطوريات في الغرب امكان الافادة من اليهود عن طريق اثارة الشعور الديني - القومي بالرغبة بأن يقيموا في فلسطين يمثل خدمة كبرى لمصالحهم في منطقة الاوسط. ثم كيف برزت معالم الصراع الطبقي بشكل واضح ضمن «المجتمعات اليهودية» في اوربا الغربية والوسطى ثم كيف استغل اليهود بعض الاحداث باسم اللاساميه لبناء وطن ودولة لهم خصوصاً بعد صدور

كتاب هرتزل المرسوم بـ (الدولة اليهودية) عام ١٨٩٦ الذي اعتبر صدوره نقطة تحول كبرى في مسيرة اليهود لعشرات السنين القادمه حيث حولته البرجوازية اليهودية الى برنامج عمل. وبعد سنة واحدة من ظهور هذا الكتاب عقد المؤتمر الصهيوني الاول في مدينة بال بسويسرا حيث وضعت الاداة المخططة والمنظمة للحركة الصهيونية.

فيصل السامر د.
ابن الأثير. بغداد، وزارة
الثقافة والاعلام، ١٩٨٣.
١٦٨ ص.
سلسلة الاعلام، والمشهورين (١٨)

تبدأ مقدمة الكتاب بتحديد مكانة ابن الاثير بين المؤرخين العرب على كثرة ما انجب المجتمع العربي الاسلامي الوسيط من مؤرخين عظام. يقول الدكتور السامر (فإذا ما ذكر الطبري ذكر ابن الاثير الذي عاش بعد صاحبه باكثر من ثلاثة قرون). فالطبري الذي توفي سنة ٣١٠ هـ. هو مؤرخ الدولة العربية الاسلامية والعراق العباسي على وجه الخصوص أي انه عني باحداث المشرق وتاريخ العباسيين لكن ابن الأثير احاط احاطة شاملة بمشرق العالم الاسلامي ومغربه يدفعه في ذلك ان يضع موسوعة مركزة تحيط باخبار العالم الاسلامي على مدى زمني يمتد لاكثر من ستة قرون معتمد على فنون منوعة من المعرفة استوعبها وهضمها والف فيها انسجاما مع روح العصر الموسوعية فجدد وابدع وفق منهج واضح فأرخ لحقبة عاصرها وعاش احداثها وهي حقبة زاخرة بالاحداث الجسام ويرى الدكتور فيصل السامر ان صفحات الكتاب ليست مجرد سيرة حياة للمؤلف وانما هي بالدرجة الاولى محاولة استقراء عصره الذي شهد اخطر مراحل التحول في العالم العربي والاسلامي: بداية الزحف المغولي الرهيب المدمر الذي عايشه المؤلف. فأصبحت مؤلفاته الاربعه (الكامل في التاريخ) (أسد الغابة في معرفة الصحابة) (اللباب في تهذيب الانساب) و(التاريخ الباهر في الدولة الاتابكية) مصادر معتمدة في الموضوعات التي عالجتها حتى يومنا هذا، لايستغني عنها اي باحث معاصر. ومن هنا ارتفع مؤلفها الى مكانة مرموقة احتلها بجدارة بين كبار المؤرخين والمفكرين العرب والمسلمين.

يتألف الكتاب من تسعة فصول وهي على التوالي: ابن الأثير نشأته وبيئته الاولى. عصر ابن الأثير تمهيد لروح العصر، اتابكة الموصل، صلاح الدين الايوبي والغزو الصليبي، الغزو التتري المغولي. ثم الموصل في عصر ابن الاثير، عمرانها، الحياة الثقافية فيها.. التكوين العلمي لابن الأثير.. جوانب من حياته وشخصيته.. مؤرخا، التدوين التاريخي قبله، منهجه التاريخي. وفي الفصل السابع يتحدث الدكتور فيصل السامر عن الكتاب المهم لابن الأثير وهو (الكامل في التاريخ) لماذا اسماه بالكامل، مصادر الكتاب، اهمية (الكامل) في دراسة التاريخ العربي وطبيعته، محتويات الكتاب التي تناولت كل من الاحوال الاقتصادية، الحرائق والفيضانات والاوبئة، الظواهر الطبيعية، الخطط والعمران وقد شمل هذا الباب محلات بغداد، اسواقها، الجوامع، القصور، المدارس ودور العلم والربط، ثم الحياة الثقافية التي تناول فيها المحدثين والفقهاء وعلماء الدين والاساتذة فالادباء والشعراء والمؤرخين فعلوم الاوائل فالوعاظ والزهاد والصوفيه ودور الكتب. كما تناول الدكتور السامر كتابة ابن الاثير عن الادارة والنظم والمؤسسات وحديثه عن الامراء والولاة والعمال، القضاء والقضاة، الدواوين والمؤسسات، الضرائب والسياسة المالية وغير ذلك من الامور التي لها علاقة بالحياة الاجتماعية

ويخصص المؤلف فصله الثامن بالحديث عن المؤلفات الاخرى لابن الاثير ليختتم كتابه بمآخذ المؤرخين على ابن الاثير فجاء كتابه اضاءة هامة على علم مهم من اعلام العرب وكان كتابه الاول ضمن سلسلة الاعلام والمشهورين الذي يبتعد عن الاعلام المعاصرين وفي هذا اغناء.

يونس ناصر عبود.
دم وبرتقال. بغداد،
وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٣.
١٣٤ص.
سلسلة كتابات جديده.

يضم الديوان تسعة وعشرين قصيدة تتوزع بين الهموم القومية والهموم الذاتية. ويوظف الشاعر التراث العراقي والميثولوجيا في موضوعاته المعاصره ففي قصيدة (الرقيم الاخير) يقول

رتل نشيدك في الاقاصي
هذي حمامتك التي اطلقتها
عادت بأغنية الجنائن
والمراسي هيأت انوارها . . .
قدم سفينتك الوحيدة
كل صاريةٍ :
غريب راجعٌ !
ولكل زوجين اصطفيت :
حكاية ومواجعُ !
سترى الضفاف
يضجُّ في اهرائها البلحُ المعتقُ
والجموح أهلَّةً بفضائها الوهاج . .
والق الحبال الى المنائر والقباب
فمنتهى الطوفان : مبتدأ الخشوع ! !
وبداية الطوفان : خاتمة الدموع ! !

استخدم الشاعر يونس ناصر عبود نهاية الطوفان كمعادل موضوعي ليقول

والمنتهى في النخل : أوّله العناقُ ! ! !
والمنتهى في الروح : آخره العراقُ ! ! !

وعندما يتحدث الشاعر عن الشهيد كما في قصائده (صلاة عند اسوار المدينة المباركه) (صلاة ثانية) (الحضور) و (العاشق) يفاد ايضا من الاسطوره، ملحمة كلكامش بالذات وكذلك التراث الشعبي متحدثا عن الجانب الانساني في المعركة دون الجانب القتالي فيقدم عطاء صامتا، يتنقل مع روح الشهيد وهي تودع الحبيب، تترك همساتها بين السنابل

لمست بعض حجارة الاسوار
فانحدرت حجارتها الى الاعماق
شعبا أخضر الخطوات . . .
فتحت نوافذ الابراج
كان النور يطرق بابها
والسابقون يزخرفون سماءها .

وعن مأساة لبنان (خرائب بيروت) و (رسالتان من تحت الانقاض) ومن القصائد الذاتية (تعليقان على صورة واحدة) (صور من الذاكره) (تظاهرة ذاتيه) (قداس الطين) وقصائد اخرى .

عبد الجبار داود البصري .
السياسة الثقافية في العراق .
بغداد، وزارة الثقافة والاعلام،
١٩٨٣
٧٠ ص
السلسلة الاعلاميه .

كتاب موجز تناول فيه المؤلف موضوعات كثيرة كالاتجاه العام والبنية الادارية للسياسة الثقافية في العراق وكيفية صيانة وتطوير التراث الثقافي ثم العون المقدم الى الابداعات الفنية والادبية والثقافية بشكل عام بعد ثورة ١٧ - ٣٠ تموز ٩٦٨ القومية الاشتراكيه . كما تناول الاستاذ البصري التربية والثقافة وتدريس الفنون وتأهيل الكوادر للانشطة الثقافية المختلفة والصناعة الثقافية وتمويل وتخطيط الثقافية فالتشريعات الثقافية في العراق ليختتم كتابه بالحديث عن السياسة الخارجية للثقافة .

كما صدرت الروايات التاليه التي سجلت وقائع قادسية صدام بشكل ابداعي .

زيدان حمود .
رمال تحرقها الاجساد . بغداد،
وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٣
١٤٣ ص .
سلسلة القصة والمسرحيه (١٧٠) .

عائد خصباك .
القمر الصحراوي . بغداد،
وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٣ .
١٤٤ ص .
سلسلة القصة والمسرحية (١٧٣) .

محمد احمد العلي
قبل الفردوس . بغداد، وزارة
الثقافة والاعلام، ١٩٨٣
٢٦٢ ص
سلسلة القصة والمسرحية (١٧٤) .

عبد الستار ناصر .
الشمس عراقية . بغداد،
وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٣ .
٨٤ ص .
سلسلة القصة والمسرحية (١٦٧)

صلاح الانصاري
معهم . بغداد، وزارة
الثقافة والاعلام، ١٩٨٣ ،
٩٣ ص .
سلسلة القصة والمسرحية (١٦٦) .

خضير فليح الزيدي .
شرنقة الجسد . بغداد، وزارة
الثقافة والاعلام، ١٩٨٣ .
١٠٨ ص .
سلسلة القصة والمسرحيه (١٧١) .

عبدالله عبد الشكور د .
فتى البراري . بغداد، وزارة
الثقافة والاعلام، ١٩٨٣
٩٨ ص .
سلسلة القصة والمسرحية (١٧٢) .

عبد المطلب محمود
ربما كنت بينهم . بغداد،
وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٣
٧٨ ص
سلسلة القصة والمسرحية (١٦٨)

هذا وستوالي مجلة (الاقلام) نشر الدراسات النقديه حول هذه الروايات اعدادها القادمه .